بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعر المُرَقِّشَيْن : دراسة أسلوبية

AL-Mouragasheins Poetry : a Stylistic Study

إعداد الطالبة:

خيرات محمد فلاح الرشود

الرقم الجامعي
(٠٧٢٠٣٠١٠٠٦)

إشراف الدكتور: محمد موسى العبسيّ

العام الجامعيّ: ٢٠١٠/٢٠١١م

شعر المرقّشَيْن: دراسة أسلوبية

AL-Mouragasheins Poetry : a Stylistic Study

إعداد الطالبة:

خيران محمد فلاح الرشود

الرقم الجامعي
(٠٧٢٠٣٠١٠٠٦)

إشراف الدكتور: محمد موسى العبسيّ

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
د . محمد موسى العبسيّ	(مشرفاً ورئيساً)	....
أ . د سمير شريف ستيتية	(عضواً)	....
د . محمد محمود الدروبي	(عضواً)	....
د . علي مصطفى عشا	(عضواً)	....

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في قسم اللغة العربيـة فـي كلية الآداب والعلوم في جامعة آل البيت .

نوقشت وأوصي بإجازتها بتاريخ : ١١/ ٥/ ٢٠١١م

الإهداء

إلى النور الذي ينير لي درب النجاح ...... والدي

ويا من علمتني الصمود مهما تبدلت الظروف وعندما تكسوني الهموم أسبح في بحر حنانها ليخفف من آلامي ...... أُمي

إلى من كانوا يضيئون لي الطريق ويساندوني ويتنازلون عن حقوقهم لإرضائي والعيش في هناء .... إخوتي

شكر وعرفان

إنه من دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا أن أتقدم بخالص الشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور : محمد موسى العبسيّ الذي كان له بذرة ميلاد هذا العمل المتواضع، فقد تعجز الكلمات وتتوارى الحروف ويخجل القلم أن يقف هذا الموقف، فقد تخونه العبارات، وتتشتت الجمل ويضيع المعنى، ولا يصل الهدف، ولكن اجتهد لأرد إليه بعض مما أخذت فقد تعودتُ منه العطاء وتعوّد مني الإصغاء، ونُثِرَ مداد القلم عند الاستفسار والإجابة حروفي لا تليق بمقامه ولا بحجز وقته ولكن قد أجد في نفسي بعض الأمل عندما شرفت في تلقي ملاحظاته المعنوية القيمة بخصوص هذا الموضوع، وتتبع مراحل خروجه إلى الضوء، فجزاه الله عني خير جزاء .

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث، وزاد كرمهم أكثر عندما تشرفت بمناقشتهم البنّاءة لي :

أ . د سمير شريف ستيتية .

د . محمد محمود الدروبي .

د . علي مصطفى عشا .

والله ولي التوفيق

فهرس الموضوعات

الموضوع رقم الصفحة

القافية: أنماطها وحروفها

الملخص

باللغة العربية

شعر المرقِّشَيْن : دراسة أسلوبية

إعداد

خيرات حمد فلاح الرشود

إشراف

د . محمد موسى العبسيّ

المُلخص

يدرس هذا البحث " شعر المُرقِّشَيْن : دراسة أسلوبية " ، وهي دراسة تطمح إلى الإفـادة من معطيات الاتجاهات الحديثة ممثلة بالدرس الأسلوبي، رغبـة فـي اكتـشاف الخـصائص الأسلوبية المميزة لشعر الشاعرين، فقد اعتمدت الدراسة على النصوص الشعرية الواردة فـي ديوان المرقشين، حيث تناولت تلك النصوص بالدراسة والتحليل، وتحديد الأساليب التي اشتركا فيها، والتي انتشرت بشكل كبير حتى أصبحت تشكل ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر كل منهما، وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول فضلاً عن المقدمة التي تليها دراسة تمهيدية تحدد منطلقات الدراسة، ومسالكها، والأدوات المعرفية التـي بهـا ينـضبط البحـث الأسلوبي .

ثم يأتي الفصل الأول : المعنون بـ (عناصر الإيقاع في شعر المرقشين) متناولاً بالدراسـة العناصر الإيقاعية، وذلك من خلال الاتكاء على محورين :

- محور الإيقاع الخارجي المتمثل : بالوزن والقافية .
- محور الإيقاع الداخلي المتمثل : بالتكرار، والتدوير، والتوازي .

أما الفصل الثاني فتحدث عن دور الظواهر التركيبية في شعر المرقشين، وذلك بالنظر فيما وراء الاستخدامات اللغوية في دلالات عميقة، من خلال الوقـوف عنـد كـل مـن : التقـديم والتأخير، والاستفهام، والنفي، والتوكيد .

وفي الفصل الأخير كان الحديث عن الموازنة الأسلوبية بين المرقشين، محاولاً الكشف عن وجوه الاختلاف والاتفاق بين الشاعرين، ويتأتى ذلك من خلال الوقوف عند كل من : الصورة الشعرية، والحقول الدلالية، والموسيقا الداخلية والخارجية .

وفي الخاتمة نوجز أبرز النتائج التي توصّل إليها البحث في هذه الدراسة، ويمكن إجمالها على النحو الآتي:

١. أظهرت الدراسة في سياق الموسيقا الخارجية أن المرقّشين كانا يميلان إلى الأوزان الطويلة الكثيرة المقاطع على نحو ما أظهرته تلك المقاربة من انسجام بين الإيقاع الشعري، وطبيعة الموقف الذي صدرت عنه القصائد المرقّشية، وكسر الرتابة والنمطية عبر التوظيف المكثف للزحافات ممّا ساعدت على إظهار النفسية المضطربة للشاعرين، وكشفت الدراسة عن الانزياح الأسلوبي في القافية المرقّشية نحو التنويع والإثارة، فحيناً يكون الالتزام بزيادة حروف وحركات توافق صوت الروي وحركته أو اختلافها مع صوت الروي، وحينا يظهر (سناد الردف) بالياء والواو، وكل ذلك ساعد على مد الإيقاع وتنويعه، ممّا أتاح للمرقّشين مجالاً واسعاً للبوح عن أفكارهما ومشاعرهما الداخلية .

٢. كشفت الدراسة في سياق الموسيقا الداخلية عن وحدات إيقاعية تمثلت بأسلوب التكرار بأنواعه المختلفة، وأشكاله المتعددة، ولوحظ أن الشاعرين كثيراً ما يتخذان من هذا الملح الأسلوبي وسيلة لتترجم حالتهما النفسية المتألمة والمضطربة، فتوظيفهما للتكرار كان تنفيساً لآلامهما وأوجاعهما المستمرة التي انعكست على تجربتهما الشعرية . وأظهرت الدراسة تشابه المرقّشين باستخدام تقنية التوازي من حيث التوازي القائم على التضاد والتقابلات اللفظية لفظاً ومعنى، ووجدت أن بنية التوازي لا يمكن أن تكون بنية شكلية فقط، بل هي بنية ترتبط بالمعنى والدلالة ارتباطاً وثيقاً .

٣. عند دراسة التركيب تبين للدراسة شدة تداخل المرقّشين في توظيف الأساليب التركيبية حتى إنه يندر وجود أي فوارق واضحة بينهما، ففي تقنية التقديم والتأخير أظهرت الدراسة انزياح الصياغة في التركيب والترتيب عن المألوف المعتاد، وإسهامها إلى حد كبير في كسر توالي الخطاب على وتيرة واحدة، وقد جعلها الشاعران عاملاً من عوامل إثارة المتلقي ومشاركته في الوقوف على جماليات النص الإبداعي. أما ظاهرة الاستفهام فقد انزاحت في مدلولاتها الشعرية عن الأصل الموضوع لها إلى دلالات أخرى كشفت في معظمها عن معاناة المرقّشين الداخلية نتيجة التأمل والحيرة، كما كشفت الدراسة عن تشابه المرقّشين في استخدام أسلوب النفي فقد كان محملاً بدلالات

أغنت المعنى، وأدت إلى تحقيق الترابط العضوي والتلاحم المعنوي بين أبيات القصيدة. وأكّدت أن أسلوب التوكيد لا يؤدي بمفرده معنى متكاملاً، وإنما يستخرج المعنى من سياق النص بكامله وإيحائه إلى المعنى المقصود .

٤. عرضت الدراسة في الفصل الأخير للموازنة الأسلوبية بين المرقّشين، وكشفت عن تشابه أفكارهما وتقاربها تقارباً كبيراً في مركبهم الإبداعي، وجاءت الألفاظ في الحقول الدلالية كلها لتصور لنا ثنائية (الحياة والموت)، ويلحظ التشابه الذهني لبناء الصورة الشعرية القائمة على تقابل صورتي الحاضر والماضي من خلال التشابه اللفظي الذي تعجُ به لغة الخطاب المرقشي، كما كشفت عن شدة التقارب في البناء الموسيقي المتمثل في المقطع الصوتي وتنغيم حروف الروي بالمدود، وتكرار الحروف والألفاظ .

٥. يتضح للباحثة عند المعالجة الأسلوبية للأساليب الإيقاعية، والتركيبية، والدلالية، ارتقاء خطاب المرقّشين إلى درجة الشعرية، وأن الشعرية لم تكن قيمة خاصة بخطابهما الشعري في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، وكذلك تقدّم هذه اللغة صورة متكاملة للشخصية المرقّشية .

المقدمة

الحمدُ للهِ الأولِ بلا ابتداءٍ، والآخرِ بلا انتهاءٍ، المتفرّد بقدرته، المتعالي في سلطانه، الذي لا تحويه الجهات، ولا تدركه العيون، ولا تبلغه الظنون، والصلاة والسلام على النبي الأمـــين وعلى صحبه الطيبين؛ وبعد:

كان الشعر الجاهلي وما يزال منبعاً ثرياً ومعيناً لا ينضب للدراسة والبحث، لمـــا ينطـــوي عليه من لغةٍ فنيةٍ، وكثافةٍ دلاليةٍ، وتناغمٍ إيقاعي بين وحداته المكونة لـــه، وانتقـــاء متميـــز لمفرداته وتراكيبه وصوره، وقد أثار هذا في نفسي دراسة النص الجـــاهلي دراســـة تطبيقيـــة للمنهج الأسلوبي على شعر المرقشين .

وقد أفدتُ في دراسة خطاب المرقّشين من أربعةٍ من اتجاهات البحث الأســـلوبي : يتجلـــى الأول في ما يسمى (الأسلوبية الفردية)، وهذا الاتجاه يذهب إلى أن دراسة الأسلوب لا تكـــون صحيحة إلا في إطار دلالته على الخصائص النفسية للمؤلف، ولعلّني جعلت الـــنص منطلقـــي الأول والأخير في قراءة نفسية الشاعر، ولم أفرض عليه أمـــوراً خارجـــةً عنـــه ، وثانيهمـــا (الأسلوبية التعبيرية الوصفية) التي تركز على اللغة وتحاول إبراز الملامـــح الأســـلوبية فـــي اللغة؛ للكشف عن المضمون، والقيم الجمالية للنص الشعري، وثالثها (الأسلوبية الإحصائية) التي تركز على دراسة الأسلوب إحصائياً؛ سعياً لتحقيـــق الموضـــوعية للدراســـة، ورابعهـــا (الأسلوبية الوظيفية) وهذه الأسلوبية تعد النص الشعري ســـنناً لغويـــاً ذات نظـــام متـــداخل، ومتشابك يجب فك رموزه ابتداءً من الأصوات، مروراً بالألفاظ، وانتهـــاءً بالتراكيـــب، وهـــي تتناول في تحليلها للنص المستويات الآتية : الصوتي، والتركيبي، والدلالي .

ومن أهم الأسباب التي دفعتني إلى دراسة شعرهما محاولة التوصل إلى اختلاف المرقّشين أو اتفاقهما من خلال الموازنة الأسلوبية بين تجربتيهما الشعرية، وذلك من منطلق فرضية أن بين شعر المرقِشين، الأصغر والأكبر ملامحُ مشتركة قد تفضي إلى القول بأن الشاعرين همـــا شاعرٌ واحدٌ .

هناك سبب آخر دفعني إلى البحث في شعر المرقشين، وهو التمييز بين الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، تساعد على إبراز دلالة الـــنص المرقّـــشي، والـــسمات والخصائص التي يتضمنها شعرهما وروداً عشوائياً من خلال متابعة الأنماط اللغوية، والظواهر الأسلوبية المتكررة التي تكشف عن أدبية النصوص الشعرية وتجلياتها الفنية، ثم استكـــشاف المحاور الأساسية الممتدة في جسد النص، والتي شُكلت منها عناصر البنية الدلالية.

اعتمدت هذه الدراسة على ديوان المرقشين الذي حققته كارين صادر، وقد صـــدر هـــذا الديوان عام ١٩٩٨م، وقامت بنشره دار صادر – بيروت، بالإضـــافة إلـــى مـــا رصـــد فـــي المفضليات تحقيق عبد السلام هارون، وشعر المرقشين صنعة نوري حمودي القيسي، ولم أجد اختلافاً كبيراً بين حجم الشعر في الديوان ومجموع شعرهما في المصادر السابقة، لذلك كـــان اعتمادي على الديوان باعتباره مصدراً أساساً للدراسة.

أما عن الدراسات السابقة، فلم يتوافر للباحثة أي رسالة جامعية أو كتاب خـــاص يـــدرس شعر المرقّشين دراسة أسلوبية، وكل ما عثرت عليه لا يتجاوز الإشارات المتناثرة في بطـــون الكتب، والمجلات، فقد كان المجالُ خصباً أمام هذه الدراســـة لمتابعـــة البحـــث فـــي أشـــعار المرقشين؛ لأنه لم يأخذ حقه من البحث والدراسة، ومن أبـــرز الدراســـات الـــسابقة لـــشعر المرقشين ما يلي:

أولاً : <u>دراسة كمال أبو ديب الرؤى المقنعة</u>، وقد درس فيها قصيدتين للمـــرقش الأكبـــر، وقصيدة واحدة للمرقش الأصغر تحت عنوان (البنى المولدة ومفهوم التحـــولات)، وكمـــا هـــو واضح من العنوان، فإن الباحث درس النصوص دراسة بنيوية باعتبار هذه النـــصوص بنيـــة توليدية أولية تكشف عن طبيعة المكونات الدلالية في صورتها البؤرية، التي تُشَكّلها الثنائيات الضدية على مختلف مستويات البنية، وهذه الدراسة لا تمس الجانب الأسلوبي للنص، ولا تفي بما تصبو إليه الدراسة الراهنة.

ثانياً : <u>دراسة سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهليـــة</u>، يتناول فيها الباحث تقنية التكرار بالدراسة من خلال نص شعري جـــاهلي للمـــرقش الأصـــغر محاولاً تأكيد نصيته بالنظر في أنماط التكرار، واستكناه دلالاته المتعـــددة، ويقـــسّم مـــصلوح القصيدة أقساماً معينة مستخدماً فكرة مفاتيح الـــنص، ومعتمـــداً رصـــد تحـــولات الـــضمائر الشخصية، ويشير مصلوح إلى مظهرين من مظاهر التكرار المحض أولهما (التكرار مع وحدة المرجع)، وثانيهما (التكرار مع اختلاف المرجع)، كما أشار أيضاً إلى أنواع أخرى من التكرار بما هو وسيلة من وسائل السبك والحبك في النص ويطلق عليه التكرار الجزئي، ويبـــدو ممـــا سبق أن الدراسة السابقة ركزت على تقنية التكرار التي تعتبر بؤرة مركزية تشد بنية الـــنص بعضها إلى بعض، وهذه الدراسة لا تمس الجوانب الأسلوبية المختلفة في النص .

أما دراستي فقد سعت إلى تبيان السمات الأسلوبية التي ينماز بها الخطاب المرقّشي وفقاً لمستويات الكلام ، إيقاعاً، وتركيباً، ودلالةً، وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول فضلاً عن المقدمة التي تليها دراسة تمهيدية تحدد منطلقـــات الدراســـة، ومـــسالكها، والأدوات المعرفية التي بها ينضبط البحث الأسلوبي .

ثم يأتي الفصل الأول : المعنون بـ (عناصر الإيقاع في شعر المرقشين) متناولاً بالدراســـة العناصر الإيقاعية، وذلك من خلال الاتكاء على محورين :

- محور الإيقاع الخارجي المتمثل : بالوزن والقافية .
- محور الإيقاع الداخلي المتمثل : بالتكرار، والتدوير، والتوازي .

أما الفصل الثاني فتحدث عن دور الظواهر التركيبية في شعر المرقشين، وذلك بالنظر فيما وراء الاستخدامات اللغوية في دلالات عميقة، من خلال الوقوف عند ظواهر تركيبيـــة منهـــا : التقديم والتأخير ، والاستفهام ، والنفي ، والتوكيد .

وفي الفصل الأخير كان الحديث عن الموازنة الأسلوبية بين المرقشين، محاولاً الكشف عن وجوه الاختلاف والاتفاق بين الشاعرين، ويتأتى ذلك من خلال الوقوف عند: الصورة الشعرية، والحقول الدلالية، والموسيقا الداخلية والخارجية .

وبعد انتهاء هذه الرحلة الممتعة بين النصوص المرقّشية، لا يدّعي البحث بأنه أحاط بكل جوانب هذه النصوص وإيحاءاتها؛ لأنه لو أدعى ذلك لكان البحث قاصراً، ولكن البحث يـــسجل في خاتمته ما أمكنته قدرته على معرفة خفايا هذه النصوص، وأسرارها الجمالية والتأثيريـــة التي ظلت مُختزنة في ثناياها كل هذا الزمن دون أن تفتقد شيئاً مـــن عناصـــرها الإبداعيـــة، فإبداع المرقشين ثريٌ يستوعب أصناف الدراسات النقدية الأخرى، وحسبي من ذلك كلّه سعيٌ للغاية باذلةً فيها منتهى القدرة، وصادقة الجهد، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فحسبي أنّي اجتهدت، وكان لي شرف المحاولة عندما آثرت صعوبة الطريق تاركة السهل منه، فهذا جهـــد البحث وصنعته آملاً من الله أن يوفقه إلى سواء السبيل .

الباحثة

مهاد نظري

- ❖ مفهوم الأُسلوب
- ❖ الأُسلوبية واتجاهاتها

مفهوم الأسلوب :

تطورت كلمة (أسلوب) تطوراً دلالياً في اللغة العربية، واتسعت دلالتها لتشير إلى أكثر من معنى، فقد وردت في كلام العرب، وجاءت في مصنفاتها اللغوية والمعجمية، وترجع في العربية إلى " الطريق والوجه والمذهب " ([1])، وقد عرّف ابن قتيبة الأسلوب بأنه طريقة التعبير وطريقة العرب في النظم([2])، وأراد به عبد القاهر الجرجاني الضرب من النظم والطريقة فيه([3])، ويأتي عند حازم القرطاجني بمعنى صورة التعبير أو هيئته التي تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية([4])،وجاء عند العلوي بمعنى العبارة والتفاوت فيه([5]) .

ويتضح من الرؤى النقدية السابقة لتعريف الأسلوب أن مفهوم الأسلوب يرتبط بمفهوم النظم، من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، والنظم عند هؤلاء النقاد يتحقق عن طريق إدراك المعاني النحوية، واستثمار هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف .

أما في اللغات الأوروبية المختلفة فترجع إلى كلمة (Stylas) بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب([6])، ويراد بها أداة الكتابة كالريشة أو القلم، ثم انتقل الأصل بطريق المجاز إلى مفاهيم تتعلق بطريقة الكتابة، فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، ومن ثم أطلق على التعبير الأدبي، الذي يستخدمه المبدع من أجل

---

[1]) انظر مادة سلب :

أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور(ت ٧١١هـ)، لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٩م ، ج٦، ص ٣١٩ .

[2]) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة(ت ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ج١، ص ٧٥ .

[3]) عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني(ت ٤٧١هـ)، دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق محمود شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٤٦٩ .

[4]) حازم القرطاجني(ت ٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، ط٣، دار الغرب الأسلامي، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٣٦٤ .

[5]) يحيى بن حمزة العلوي(ت ٧٤٥هـ)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، (د.ط)، دار الكتب الخديوية، القاهرة، ١٩١٤م، ج١، ص ١٥٨ .

[6]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٨٥ .

غايات أدبية، بطريقة تعبيرية معينة في سياق متصل، من بين خيارات متعددة تساعد على طبعه بطابع يمنحه هويته الخاصة([1]) .

ومصطلح الأسلوب واسع جداً حتى إن تعريفاته زادت على " عشرين تعريفاً "([2])؛ مما جعل كتب علم الأسلوب تحفل بتعريفه حسب عناصر الإبلاغ " المرسل، والمستقبل، والرسالة"([3])، التي لا يمكن دراسة الأسلوب أو بحثه إلا من خلالها رُغم تعدد تعريفاته .

وقد شاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار (Choice)، فارتبط بها واعتبر حداً فاصلاً بين اللغة الفنية، واللغة العادية، فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية إلا إذا تحققت فيه جملة من الظواهر التعبيرية التي يختارها المبدع، وفق علاقات مخصوصة تُختار " بين المصادر المعجمية المتنوعة ، وبناء الجمل " ([4])، التي ينتج عنها أنماط تركيبية تشكل مسرداً هائلاً من خلال الإمكانات التعبيرية المتاحة للمتكلم، والتي ترتبط به وتدل عليه، وبهذا يتميز مبدع عن آخر بقدرته على أن يقع اختياره على بعض الإمكانات دون بعضها الآخر أو تفضيل بعضها على بعض .

فالاختيار يمثل الطاقة الإبداعية للمبدع، التي تتجسد وتتفاعل في نسيج متكامل تنصهر فيه المكونات الأساسية للنص الإبداعي، ممّا يجعل منه عملية واعية ومقصودة؛ لأنها لا تعني

---

[1]) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٣ .

[2]) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سوريا، ١٩٩٤م، ص١٠ .

[3]) انظر :

- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ص ١١- ٢٤ .
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، ط٣، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢م، ص ص ٦١-٦٢ .
- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية : نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، ط١، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩م، ص ص ٥٢-٥٧ .
- محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م، ص ص٢٢-٢٩ .

[4]) غراهام هوف ، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة آفاق عربية، العدد الأول، ١٩٨٥م، ص ٢٤ .

فقط اختيار الكلمات من المعجم بقدر ما تتصل أيضاً بعملية التركيب وتشكيل النسق والسياق للدلالة على مضمون الرسالة التي يريد أن ينقلها المنشئ إلى المتلقي([1])، باعتبارها منبهات أسلوبية ذات قيمة تعبيرية مجالها المفاجأة واللامتوقع في النص الأدبي .

ويُعرّف أيضاً بأنه انحراف (Deviation) عن المعيار الموجود، أو خروج عن القاعدة اللغوية([2])، وكان لهذا المصطلح حضور في تراثنا العربي عُرف باسم العدول، وأطلق عليه ابن جني الانحراف([3])، وهو أقرب إلى ما عُرف عند البلاغيين " بخلاف مقتضى الظاهر " أو " تلقي المخاطب بغير ما يترقب "، ويلفت شكري عياد النظر إلى ظاهرة الانحراف في الدرس الأسلوبي مقابل خلاف مقتضى الظاهر في الدرس البلاغي، وما يغري بالربط بين هاتين الظاهرتين هو ما جاء به السكاكي في إحلال الفعل المضارع محل الفعل الماضي، أو إخراج الطلب مخرج الخبر وعكس ذلك ([4]) .

ويبدو أن تعريف الأسلوب بأنه انحراف (Deviation) أو انزياح (L´ecart) من أكثر المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية، وقد أثبت المسدّي – في كتابه الأسلوب والأسلوبية – طائفة من المصطلحات ([5]) التي تعددت، وتنوعت بشكل لافت في العصر الحديث

---

[1]) موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ط١، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ٢٠٠٢م، ص ص ٢٨ –٢٩ .

[2]) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، والبلاغة، وعلم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرّب، ط١، الدار الفنية للنشر، الرياض، ١٩٨٧م، ص ٥١ .

[3]) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص(ت ٣٩٢هـ), تحقيق محمد علي النجار, دار الكتب المصرية, القاهرة، ١٩٥٢م, ج٣، انظر العدول : ص ٢٦٧, و الانحراف : ص ٢٦٨ .

[4]) شكري عياد، إتجاهات البحث الأسلوبي :دراسات أسلوبية، إختيار، وترجمة، و إضافة، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ص ٢٣٣ – ٢٣٤ .

[5]) صنف المسدّي المصطلحات واضعاً أمام كل مصطلح منها اسم صاحبه، فقد استعمل (سبيتزر مصطلح الانحراف) و (فاليري، مصطلح تجاوز وانزياح) و (كوهين، انتهاك) و (والاك مصطلح الاختلال) وغير ذلك كثير ، انظر :

- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص ١٠٠ .
- أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٣م .

ويبدو أن سبب عدم استقرار المصطلح عائد إلى اختلاف فهم المترجمين والدارسين العــرب؛ لأن المصادر النقدية الغربية التي نُقل عنها في الغالب كانت مختلفة فيما بينها .

لذلك ركزت جلّ الدراسات الأسلوبية التي اهتمت بالنص على عملية جوهرية في تحديــد الأسلوب، وهي الانحراف عن الشائع؛ لأنه يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينـــزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، ممّا يحقق خصوصية و فَرَادة للنص دون غيره، ويمكن ملاحظته عن طريق نوعين رئيسين هما : الانزياح الاستبدالي، والانزيـــاح التركيبـــي، فالانزياح الاستبدالي : هي تسمية أطلقها كوهن(Cohen) على الانزياح الذي يتعلق بجـــوهر المادة اللغوية([1])، وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، والاستعارة المقصودة هـــي تلك التي تقوم على كلمة واحدة تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصـــلي، ومختلـــف عنـــه([2])، ويمثل كوهن لهذا النوع من الانزياح بيت فاليري " هذا السطح الهـــادئ الـــذي تمـــشي فيـــه الحمائم"([3]) فالسطح في سياق النص هو البحر والحمائم هي السفن، وجمالية البيت تكمن فـــي هذه المفردات فلو قال : هذا البحر الهادئ الذي تمشي فيه السفن (البواخر) لما شعرنا بأيـــة شاعرية .

أما الانزياح التركيبي : فيحدث من خلال طريقة الربط بين الدال والمدلول بعضها بـــبعض في العبارة، ومن المعلوم أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحـــو خـــاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي، وتمثل ظاهرة التقـــديم والتـــأخير الحيـــز الأكبـــر مـــن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري، حتى إن كوهن أطلق عليه اسم " الانزياح النحوي "([4])، وتدخل تعبيرات أخرى ضمن الانزياحات التركيبية مثل الحذف والإضافة، " إذ يلاحظ في الشعر أشياء لا تُرى محذوفة في الكلام العادي، وذكر أشياء لا تُرى في الكلام العادي، ولكن ذلـــك لا

---

[1]) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنـــشر، المغـــرب، ١٩٨٦م، ص ٢٠٥ .

[2]) انظر :
– ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٢٦.
– ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلاج صليبا، ط١، منـــشورات عويـــدات ، بيـــروت، ١٩٨٨م، ص ١٧٥ –١٩٠.

[3]) كوهن، بنية اللغة الشعرية ، مرجع سابق، ص٤٢ .

[4]) المرجع السابق، ص ١٧٩.

ينسحب على حذف وإضافة؛ لأن ثمة في الكلام العادي أيضاً حذفاً وإضافة، وعلى ذلك لا يعـد هذان انزياحاً إلا إذا حققا غرابة ومفاجأة " ([1]) .

ولعلّ الحديث السابق يظهر بجلاء ووضوح أن المفاجأة من أهم وظائف الانزياح لارتباطها بشكل وثيق بالنص والمتلقي، فقد لوحظ ميل بعض علماء الأسلوب " إلى اعتبـار الانحـراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ " ([2])، ومن هنا تتضح أهمية دور المتلقي بشكل بارز فـي تلقي الرسالة، فالأديب ينتج عملاً فنياً يرسله إلى المتلقي، هادفاً من وراء ذلك إبـلاغ رؤيتـه المشحونة بالمشاعر مستخدماً عناصر اللغة الأكثر ملاءمة لإبلاغ رسالته، لذلك يلجأ إلى حيلة لجذب انتباه قارئه قاصداً عنصر المفاجأة .

وهكذا، يمكن تعريف الأسلوب بأنه طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية التي لا تنشأ من فراغ، وإنما نتيجة لعملية إبداعية مستمرة تبدأ في ذهنه، وتظل مستمرة طيلة فترة الإبـداع، وتنتهي بانتهاء النص الأدبي، والتي تترك أثرها على المتلقي، .

---

[1]) ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٤١– ١٤٢.

[2]) شكري عياد ، اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي، ط ١،(د .ن. م)، ١٩٨٨م، ص ٨٣.

الأسلوبية واتجاهاتها :

أما مفهوم الأسلوبية (Stylistics) – كما هو معروف– فهو وليد القرن العشرين، وقد التصق بالدراسات اللغوية، وهو بذلك قد انفصل عن مفهوم الأسلوب السابق في النشأة منذ قرون، والذي كان لصيقاً بالدراسات البلاغية، ومن الممكن القول إن الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية، فهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم – في الخطوة التالية– الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الناحية الأسلوبية ([١])، وتصنيفها حسب جمالياتها الفنية للوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النص من دراسة اللغة عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية.

وتعد الأسلوبية وريثة للبلاغة القديمة، فقد جاءت مكملة للبلاغة العربية وامتداداً لها، ويرى كثير من الدارسين العرب أن للأسلوبية الغربية جذوراً وأصولاً في الموروث العربي البلاغي، والنحوي، والنقدي، وفي كتب الإعجاز التي تناولت النص القرآني وإعجازه ([٢])، وكتب اللغة والبيان والبلاغة .

وقد اهتم البلاغيون القدماء بالوسائل التعبيرية، وتغاضوا عن الجوانب النفسية والاجتماعية، وكانت البلاغة قديماً بعلومها المختلفة العلم الذي استخدم اللغة وأوزانها وأدواتها لخدمة النص الأدبي للكشف عن مقاصده، ومكان التأثير والإثارة فيه، لذا اتصفت البلاغة بصفة الجمود؛ لأنها توقفت عند حدود التعبير، ووضع مسمياته، وتصنيفها، ولم تحاول بحث العمل الأدبي بكامله، ومواطن الجمال فيه([٣])، فهي وقفت طويلاً وذهلت ببريق المحسنات البديعية والتأنقات اللفظية التي ابتدعها الأديب، وأهملت الجوانب النفسية، والاجتماعية التي اعتملت في داخل المبدع وأدت به إلى الخروج بهذا العمل الفني .

---

[١]) رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، (د.ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م، ص ٢١ .

[٢]) انظر :

- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٧.
- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة ، ١٩٩٥م، ص ١٥٣.

[٣]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٢٥٩ .

وظهرت الأسلوبية على أنها مدرسة لغوية تعالج النص الأدبـي مـن خـلال عناصـره، ومقوماته الفنية، وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبـي، وقد تقوم أحياناً بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع مراعيـة فـي ذلـك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي ([١]) .

يعرّف ياكبسون (Jakobson) الأسلوبية بأنها بحث عما يتميز بـه الكـلام مـن بقيـة مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيـاً ([٢])، وبـذلك تكـون فـي مفهومها النقدي العلم الذي يكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الأدبية انطلاقاً مـن تحليـل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص الأدبي، فهي تبحث عما يتميز به الكلام الفنـي عـن بقيـة مستويات الخطاب الأدبي؛ فالأسلوبية وفق هذا التصور تُعنى بجمال تصرف الكاتب في الظاهرة اللغوية إبداعاً واستعمالاً؛ ولذلك يُعرّف الأسلوب من هذا المنظور بأنه " مجال التصرف " ([٣])؛ لأن الأديب ينتقي ويختار من بين إمكانات اللغة المتعددة .

فالأسلوبية لها تعريفات عدة قد تختلف تعبيراً وتفصيلاً، لكنها تلتقي عند قضية جوهريـة واحدة، وهي أنها تتعلق بظواهر الكلام وأثرها على المتلقي، وعلى هذا، فإن الأسلوبية تتحـدد بوصفها علماً يتناول الظاهرة الأدبية بالبحث في مكوناتها اللغوية وخصائصها النوعية وفـي شروطه التي تمكنها من إنجاز وظيفتها المزدوجة، إبلاغاً وتأثيراً، فهي " علم يـدرس اللغـة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ الأجناس، لـذلك كـان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، ومختلف المشارب، والاهتمامـات، ومتنـوع الأهـداف والاتجاهات "([٤]) .

وتتجلى وظيفتها في معرفتها لمختلف أدوات التعبير ووضعها، وتحديدها، وتـصنيفها([٥]) من حيث دراسة الأشكال التعبيرية التي تتوافر في النص، ورصد الآثار التـي تنتجهـا تلـك الأشكال في نفس المتلقي، فمهمة الأسلوبية هي " تحري العلاقة بين الكلين الكـاملين، وذلـك

[١]) يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ط١، الأهلية للنشر والتوزيـع،الأردن، ١٩٩٩م، ص١٨٤.

[٢]) محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، مرجع سابق، ص ٢٣.

[٣]) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م، ص ٣٧.

[٤]) المرجع السابق، ص ٢٩.

[٥]) جيرو، الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٤١.

بتحري العلاقة بين جميع العناصر الجزئية، والتوصل إلى العلاقة الكاملة بواسطة دمج كل تلك العلاقات الجزئية "([1])، التي تؤثر على الإدراك الحسي لدى القارئ من خلال دراسة الشكل الخارجي الذي يجمع تلك السمات الأسلوبية .

وقد تجلت الأسلوبية في عدة اتجاهات يمكن حصرها بما يأتي :

أولاً – الاتجاه الأسلوبي الإحصائي :

يعد الاتجاه الأسلوبي الإحصائي " ذروة ما توصلت إليه الأسلوبية في مجال تحقيق الموضوعية، والاقتراب من منهج العلم التجريبي والرياضي، والابتعاد بالمسافة نفسها عن دائرة الذاتية والانطباعية التي تتسم بها الأحكام النقدية غالباً " ([2])، ويعنى هذا الاتجاه بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص، ويبني أحكامه بناءً على نتائج هذا الإحصاء، ويهتم بتتبع السمات الأسلوبية ومعدّل تواترها وتكرارها للعناصر الصوتية والمعجمية والنحوية في النص الأدبي .

لكن هذا الاتجاه إذا تفرد فإنه لا يفي الجانب الأدبي حقه؛ لأنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص المهيمن على العمل الأدبي، لذا يحسن أن يكون مكملاً للمناهج الأسلوبية الأخرى وسيلةً للإثبات، والاستدلال على موضوعية الناقد، أي بعد أن نتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التميز فيه .

ثانياً – الاتجاه الأسلوبي المثالي (الفردي أو التكويني، أو الذاتي) :

يعد ليو سبيتزر (Léo Spitzer) من رواد هذا الاتجاه، وهو يرى أن الفرد مستعمل اللغة غير ملزم بالتقيد بقواعدها المتعارف عليها، بل بإمكانه أن يأخذ منها، ويبتدع تركيباً لغوياً جديداً يميزه عن غيره، ويكون بمنزلة أسلوب خاص به وحده، ويبدأ هذا الاتجاه بدراسة اللغة وأساليبها وينتهي بنفسية المبدع، ورؤيتها للعالم من حولها، ويحرص على عكس المميزات الأسلوبية للنص الأدبي التي تصل من النص إلى القارئ .

---

[1]) هوف، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق ، ص٨٤ .

[2]) شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، (د.ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١٧٥.

ثالثاً – الاتجاه الأسلوبي البنيوي :

وهو من أكثر المناهج الأسلوبية شيوعاً الآن، ويُعرف أيضاً باسم الأسلوبية البنائية أو الوظيفية، " وهي امتداد لآراء دي سوسير (De-Saussure) في التفريق بين اللغة والكلام كما تعد امتداداً لمذهب بالي (Bally) في الأسلوبية التعبيرية الوصفية " ([1])، ومن أعلامها ريفاتير (Riffaterre) الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجوب البحث فيها، واهتم كثيراً بالسياق الأسلوبي، وعرّفه على أنه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع([2])، أي مضاد للسياق، وغير متنبأ به، حيث يقوم هذا الاتجاه على دراسة اللغة ووظائفها، وينظر إليها بوصفها بنية متكاملة تمتاز بالتحول والتحكم والشمول؛ فحصر مجال دراسته بما يقوم بين عناصر البنية من علاقات ضمن النسق الكلامي، وما تقوم به العناصر ذاتها من وظائف ضمن سياق العمل الفني .

رابعاً – الاتجاه الأسلوبي الوصفي :

يرتبط الاتجاه الوصفي بعالم اللغة السوسري شال بالي تلميذ دي سوسير، وهو المؤسس الحقيقي لهذا الاتجاه وهو يحدد الأسلوبية بأنها تركز على دراسة " وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس ([3]) .

ويُعنى هذا الاتجاه بدراسة البناء اللغوي من خلال معرفة العلاقة التي تجمع بين العناصر اللغوية، ويهتم بالوقوف على القيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية بغية الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بوصفها أساساً لفهم هذا البناء .

---

[1]) أحمد درويش، " الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه "، مجلة فصول، مجلد٥، العدد ١، ١٩٨٤م، ص ٦٥.

[2]) شكري عياد ، إتجاهات البحث الأسلوبي :دراسات أسلوبية ، إختيار ، وترجمة ، و إضافة ، مرجع سابق، ص ١٤٨.

[3]) سليمان العطار، " الأسلوبية علم وتاريخ " ، مجلة فصول، مجلد ١، العدد ٢، ١٩٨١م ، ص ١٣٣.

خامساً – الاتجاه الأسلوبي التضافري :

يقوم هذا الاتجاه على تعاضد الاتجاهات الأسلوبية المختلفة عند تحليل النصوص الأدبية؛ ذلك أن أي اتجاه من الاتجاهات السابقة؛ " لا يكفي وحده لدراسة الأسلوب الدراسة النقدية الكاملة، وإنما يمتلك كل منها جزءاً يسيراً من الحقيقة " ([١]) .

وانطلاقاً من هذه الرؤية الأسلوبية في وصف النص تأخذ الباحثة في استنطاق شعر المرقشين في مستوياته الثلاثة، بغية الكشف عن النواحي الجمالية وإظهار الخصائص التعبيرية في كل مستوى على حِدّة، وكل ذلك أنجز في إطار مقاربة نصية استوعبت أبعاد القصائد المرقشية كاملة من خلال رصد العلاقات القائمة بين أنسجة النصوص .

---

[١]) شفيع السيد ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، مرجع سابق، ص ١٨٩.

الفصل الأول

عناصر الإيقاع في شعر المُرَقِّشَيْن

«وإنّما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النّواظر من الأبصار»

القاضي الجرجاني

يشكل الإيقاع عنصراً مهماً من عناصر البناء الشعري الذي يميزه عما سواه ، كما يرى لوتمان ([1])، فضلاً عن أنه يتخلل البنية النصيّة للعمل الأدبي الذي يستقي مادته من منبع واحد، وهو اللغة التي تتشكل وفقاً لما تتطلبه طبيعة الجنس الكلامي الشعري من أثر الخيال، والتكثيف المعنوي، الناشئ عن الاقتصاد في السرد، والانزياح في الدلالات، والاحتفاء بعنصر تنظيمي كالوزن أو الإيقاع، وغيرهما من العناصر الفنية المميزة للغة الشعر بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً عن الأجناس الأدبية الأخرى .

وقد ترتبط كلمة الإيقاع بالفنون الموسيقية والغنائية، وحين يسعى الباحث للوقوف على معاني هذه الكلمة وإيحاءاتها ، فسوف يجد أنها تتردّد أكثر ما تتردّد في الكتب التي تبحث في الموسيقا وقضاياها، لذلك فإن المعاجم اللغوية تضع الكلمة في هذا السياق، حيث نجد أن الإيقاع " من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها " ([2]) أي أن يقوم الكلام على إتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء ([3]) .

ويرى ابن طباطبا العلويّ أن الشعرَ الموزون " إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ... "([4])، ويبدو لأول وهلة من هذا القول أن ابن طباطبا جمع بين الإيقاع والوزن، بل ربط الإيقاع بالشعر الموزون الذي لا يتعداه إلى أمور أخرى لا يتحقق فيها شرط التوازن، ثم أضاف إليه حسن التركيب، واعتدال الأجزاء، ويقصد هنا اتساق الكلمات والحروف فيما بينها مع اعتدال الأوزان، ويومئ هذا بإيقاع الأصوات الذي يتركب من الوزن وعذوبة اللفظ الذي يراعي انسجام التفاعيل وتلاؤمها .

ويقول حازم القرطاجني في الوزن " هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب " ([5])، وما يشير إليه القرطاجني هنا هو أن وزناً أو (بحراً) كالطويل مثلاً ينبغي أن يتكون من تكرار الوحدة (فعولن مفاعيلن) أربع

---

[1]) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري : بنية القصيدة ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، ط ١، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٥م، ص٧١.

[2]) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وقع، ج١٥، ص ٣٧٣ .

[3]) مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ط ٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ٢٠٠٤م ، ص ١٠٥٠.

[4]) محمد أحمد بن طباطبا العلوي(ت ٣٢٢هـ)، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت،١٩٨٢م، ص٢١.

[5]) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص٢٦٣.

مرات بنفس عدد الحروف وبنفس الترتيب من خلال اتحاد عنصرين جوهريين لا بد من توافرهما معاً، وهما : " الحركة والتنظيم " ([1])، وهذا النظام في التكرار لا يسمح بالمخالفة إلا في حدود ضيئلة تسمى " الزحافات والعلل " ([2]) التي هي عند العروضيين – عيوب لا ينبغي الإكثار منها .

وكذلك عبر الدارسون عن هذين العنصرين بطرائق مختلفة، فابن فارس يرى أن هناك علاقة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، وهو يذكر " أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة" ([3])، فتقسيم الزمان تأكيد لزمانية الإيقاع في الموسيقا والشعر، وتقسيم الزمان يتم عبر حركة في الصوت (الموسيقا)، أو تقسيمه بالوحدات الصوتية في الشعر، وإذا كان هذان البعدان يمثلان الحركة، فإن الإيقاع لا يتم بمجرد حدوث هذه الحركة من غير انتظام يحدد ويلم عناصرها .

وقد بقيت الآراء النقدية تدور في الجانب الموسيقي – الوزن والقافية – لما لهما من دور مهم في تناسق البناء العام للقصيدة وفي منحها شكلاً فنياً خاصاً، وإبرازها في وحدة متماسكة من خلال النظام الموسيقي، ممّا يؤثر في استجابة المتلقي للنص لما فيه من انسجام وتناسق، ومن هنا تتضح ما للموسيقا من أهمية بالغة في الشعر عامة، وقد ذهب جان كوهن إلى القول بأن " للنظم موسيقا تطرب من تلقاء نفسها كما تدل على ذلك المتعة التي نجدها في

---

[1]) بسام قطوس ، " البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)" ، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٩ ، العدد ١، ١٩٩١م، ص ٤٢ .

[2]) الزحاف : هو تغير يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت الشعري في الحشو وغيره ، بحيث إنه إذا دخل في بيت من أبيات القصيدة لا يجب التزامه فيما يأتي من بعده من الأبيات. أما العلة : فهي تغير مختص بثواني الأسباب، الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها، وهذا التغير لازم لها، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة، انظر :

– السيد أحمد الهاشمي (ت ١٣٦٢هـ)، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف ، ط ١ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص ص ١٤– ١٧ .

[3]) أبو الحسين أحمد بن فارس(ت ٣٩٥هـ)، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق أحمد حسن بسج ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٧م، ص ٢١٢ .

الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها " ([1]) تثير فينا انتباهاً عجيباً، وذلك لما فيها من توقع وانسجام نغمي يبرز، كأداة فنية مهمّة تشكل سلسة متصلة من الوحدات اللغوية التي " ليست في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب " ([2])، وبذلك فإن اللغة الشعرية لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل القصيدة، وهي وظيفة مزدوجة : ترمي من جهة إلى التواصل بحملها مضموناً ما، وتهدف من جهة ثانية إلى التأثير الجمالي والنفسي في المتلقي .

يبدو ممّا ذكر سابقاً أن الشعر لا يستعير موسيقاه من فنون أخرى، بل يستمد مادة صياغته من اللغة ذاتها وأن الوحدات اللغوية التي تشكل مادة الشاعر، " لا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي " ([3]) يتحقق من خلال الوحدات الصوتية التي تشكل الأنظمة الإيقاعية للقصيدة، وعملها كما يبدو من هذه الناحية مزدوج، فهي تخلق بناءها الإيقاعي من ناحية، وتؤثر كل واحدة في الأخرى من ناحية ثانية، أي أن تجاور الوحدات الصوتية، وتجاور الكلمات يؤثر في تحديد قيمتها الإيقاعية، ابتداء من أصغر وحدة صوتية، ومروراً بالكلمة، فالبيت الشعري، ومن ثم الإيقاع الكلي للقصيدة .

ويعد هذا التصور تصوراً ناضجاً لقيمة الإيقاع الإيحائية في النصوص، وهي مسألة حاول المحدثون نسبها إلى أنفسهم وذلك بدرجها ضمن إجراء تحليلي– نقدي سموه بـ ((بالأسلوبية الصوتية)) ([4]) .

والأسئلة التي تطرح نفسها في هذا السياق : هل الوزن هو الإيقاع ؟ أم يختلف الوزن عن الإيقاع ؟ أم أن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع ؟

---

[1]) كوهن، بنية اللغة الشعرية ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .

[2]) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، ط٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢م، ص١٥ .

[3]) شكري عياد، موسيقا الشعر العربي، ط٢، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٨م، ص ٢٤.

[4]) انظر :

– جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ط ١،المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٧ .

– إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٩٧م ، ص ٨٦.

– منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط١، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م، ص ٩١ وما بعدها.

لقيت دراسة الإيقاع عناية خاصة من الباحثين حيث بسطوا القول فيه، وعدّ مرادفاً للوزن في كثير من الدراسات التي تحدثت عن البحور الشعرية، والتفعيلات الخليلية تحت مسمى الإيقاع ([1]) في حين يعرّف الإيقاع في كتب العروض العربية الحديثة بأنه " مجموعة أصوات تنشأ من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة "([2])، وتحقيق الإيقاع بحسب هذا المفهوم يوجب تكرار المقاطع الصوتية وفق آلية معينة تنشأ عنها إيقاعات مترددة وأنغام منسجمة متآلفة، غير أن هذا التعريف يجعل مفهوم الإيقاع واسعاً فضفاضاً غير منحصر في الشعر فقط، بل يتعداه إلى كل كلام اشتمل على مقاطع صوتية متناغمة موسيقياً فيما بينها .

فالإيقاع وسيلة مهمة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال، ويرتبط بالمعنى ارتباطاً حيوياً؛ لأن الكلمات التي يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، ولهذا قال بوب : " إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى"([3])، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقيته؛ غير أن هذه المهمة التي ينهض بها الإيقاع في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري يجب أن لا تصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كضرورة تعبيرية بوصفه " التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكمة والمنتظمة للغته "([4]) .

ويُعرف عز الدين إسماعيل الإيقاع بقوله: " إن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير

---

[1]) انظر :

– كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ،١٩٨٧م .

– عبد الفتاح نافع ، عضوية الموسيقا في النص الشعري ، ط١ ، مكتبة المنار ، ١٩٨٥م .

– سيد البحراوي، دراسات أدبية: العروض وإيقاع الشعر العربي،[د.ط]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م .

– محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ط١، [د.ن] ، تونس ، ١٩٧٦م .

– شكري عياد ، موسيقا الشعر العربي ، مرجع سابق .

[2]) إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، مرجع سابق، ص ٧٠ .

[3]) عبد القادر الرباعي : " تشكيل المعنى الشعري " ، مجلة فصول، مج٤، العدد٢، ١٩٨٤م، ص ٦٥ .

[4]) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط ١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٥٠ .

الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه "([1]) .

ويفيد هذا القول بأن الإيقاع هو حيوية الأصوات الباطنية التي لا تخضع للتقطيع العروضي، فهو أعقد من الوزن؛ لأن الإيقاع يتغير بتغير اللغة والألفاظ المستخدمة، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ المعتمدة فيه، بل أنه يحافظ على تركيبته الوزنية، وبهذا يمنح الإيقاع للشاعر إذا اضطر حرية الخروج عن القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان.

ويرى شكري عياد أن الوزن ليس إلا قسماً من الإيقاع ويعرف الوزن بأنه حركة منتظمة متساوية ومتشابهة تقوم على دعامتين : من الكم والنبر، مهما اختلفت وظيفة كل منهما ([2]). فعياد لا يكتفي بذلك التردد الكمي، فمن أجل أن يميز التفعيلات بعضها عن بعض لابد من تلك الظاهرة الصوتية التي تتردد بين تفعيلة وأخرى .

وعلى ذلك فتعريف الوزن عنده يتضمن الإيقاع، والمصطلحان لا يفهم أحدهما دون الآخر، فتظهر العلاقة ما بين الوزن والإيقاع باستحالة دراستهما منفصلين أحدهما عن الآخر؛ لأن دراسة الإيقاع وحده دون الوزن لن تفيد، كما أن دراسة الوزن وحده دون الإيقاع تحصرنا في دراسة العروض التقليدي الذي لا يظهر خصوصية النص أو مظاهر التميز فيه .

ويؤكد محمد العياشي أن الغاية من هذا كله تحقيق ثمرتين هما القيمة الجمالية والقيمة التعبيرية، أي إن جمال الإيقاع مستفاد من تناسب العناصر في وزنها وحركتها وشكل نظامها فضلاً عن قدرة الإيقاع على التعبير والتصوير والتأثير ([3]) .

ويمكن القول إن الإيقاع هو ذلك التفاعل الناشئ بين التراكمات الشعرية والوجدانية والذوقية، والتراكمات الصوتية والتصويرية والتركيبية والدلالية، مما ينتج عنه تناغم بين العناصر النصيّة (الأجزاء فيما بينها) وانسجام واتساق بين تلك العناصر(الأجزاء) وكلية النص، فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل

[1]) عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، ط ١، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٢م، ص ٣١٥ .

[2]) شكري عياد ، موسيقا الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص ٥٧ .

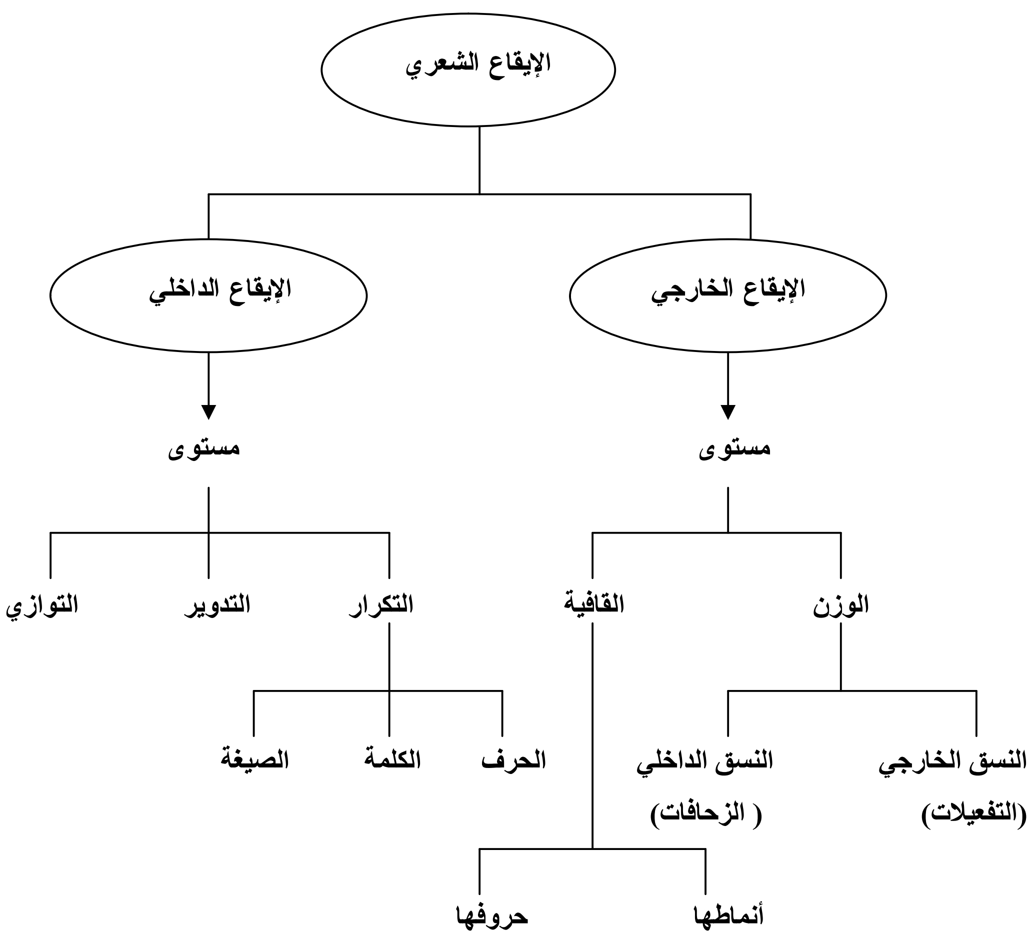
[3]) محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، مرجع سابق، ص ص ٦٨-٦٩ .

وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجـــارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان هناك بحر واحد قابلاً لاستيعاب كل التجـــارب لاكتفت به القصيدة العربية .

إلا أن الوزن هو مادة موسيقا الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولّد من خلال امتزاج التجربة بالوزن، الذي يظهر عنـــد صاحب الأذن الموسيقية .

إذن فالوزن هو عنصر من عناصر الإيقاع، وهو أحد عنصري قيام القصيدة العربية، أي أن الوزن جزء من الإيقاع وليس العكس، فالوزن مقيد بالإيقاع، ولا يتقيد الإيقاع بالوزن.

وبعد هذه التوطئة التي أُوردتُ فيها كثيراً من الآراء النقدية القديمة والحديثة حول الوزن والإيقاع، ارتأت الدراسة تقسيم الإيقاع الشعري إلى مستويين :



المبحث الاول

عناصر الإيقاع الخارجية

- البنية العروضية
- القافية: أنماطها وحروفها

« البنية العروضية »

يختلف الوزن عن الإيقاع اختلافاً جوهرياً، فالوزن– كما عرفه علماء العروض– يظهر لنا بوصفه مفهوماً تجريدياً ذا منطق رياضي بحت، هذا المنطق الرياضي الذي نجده مفصلاً في كتب العروض القديمة، التي استمدت أحكامها من الواقع الموسيقي للشعر العربي الذي درسه الخليل بن أحمد الفراهيدي دراسة استقرائية فريدة في دقتها وسابقة لزمانها في علميتها، فألم بأنماط الموسيقا التي احتوتها القصيدة العربية في سيرتها منذ الجاهلية وحتى عهده، ثم حول هذه الأنماط الموسيقية التي أدركها عقله الخلاق إلى رموز صوتية – لغاية تعليمية عرفت بعد ذلك بالصيغ القياسية للبحور، فقد أقام نظريته في الإيقاع العروضي على أساس لغوي، وهو التميز بين الحركة والسكون([1]) وضبط توالي الحركات والسكنات باستخدام الحروف المستخدمة في الميزان الصرفي، لتشكيل صيغ التفاعيل، وقسمت التفعيلة إلى وحدات أصغر منها، وأكبر من الحروف المفردة وهي ما تدعى ([2]) بالأسباب والأوتاد([3])، ويعد ذلك تنظيماً للمقاطع الصوتية التي يراعى فيها عددها وترتيبها وأنواعها من حيث الطول أو القصر([4]).

---

[1]) الحركة أو المتحرك : هي الضمة أو الفتحة أو الكسرة التي تتبع الحرف مثل حرف القاف في " قال "، وحرف الميم في "منة " وحرف العين في "سنعود "، أما السكون أو الساكن: هو كل حرف غير متبوع بحركة مثل الجيم في " نجم " كما تعد حروف المد ساكنة مثل الألف في "مال" والياء في "ريم "والواو في "سورة ".

انظر: أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل ، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩م، ص١٧١.

[2]) شكري عياد ، موسيقا الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .

[3]) يتكون السبب من حرفين ،وهو نوعان : خفيف وثقيل (أ) السبب الخفيف : وهو يتألف من حركة فسكون (/٥) مثل : كمْ وعنْ وفيْ. (ب) السبب ثقيل : وهو يتألف من حركتين (//) مثل : لكَ و بكِ. أما الوتد : فيتكون من ثلاثة أحرف، وهو نوعان : مجموع ، ومفروق، (أ) الوتد المجموع : يتألف من حركتين وسكون (//٥) مثل : إلى، على، متى. (ب) الوتد المفروق : يتألف من حركتين بينهما سكون (/٥/) مثل : قامَ و كانَ .

انظر : مصطفى حركات، أوزان الشعر، ط١، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٩.

[4]) علي يونس ، أوزان الشعر و قوافيه ، ط ٢، مكتبة الآداب ، القاهرة، مصر ، ٢٠٠٠م ، ص ١٦ .

وقد اعتمد الشعر القديم على الوزن اعتماداً كبيراً، بل أساساً في تشكيل البنية الإيقاعية له، ذلك أن " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولى به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة "([1])، ومما لا شك فيه أن الوزن والقافية، هما الأساس المتين، الذي ينهض بـه بناء القصيدة العربية في مستواها الصوتي بوضوح على انتظام تفعيلاتها الوزنيـة فـي ثنايـا البيت والقصيدة انتظاماً منسقاً ليجعل أبيات القصيدة مترابطة في وحدة موسيقية .

ونود– في سياق تأكيد أهمية الجانب الإيقاعي في الشعر– أن نشير إلى التجربة الـشعرية للمرقشين ([2]) . فما خصوصية بنيتهما الإيقاعية، وأبعادها الدلالية ؟

التشكيل العروضـي فـي شـعر المرقـشين :

اشتمل ديوان المرقشين على (٢٥٨) بيتاً شعرياً منها (١٨١) للمرقش الأكبـر، نظمـت على سبعة بحور وهي : الطويل، والكامل، والمتقارب، والبسيط، والوافر، والسريع، والخفيف، و(٧٧) بيتاً للمرقش الأصغر نظمت على ثلاثة بحور وهـي : الطويـل، ومجـزوء البـسيط، والخفيف، ويمكن أن نلاحظ هذا التشكيل العروضي بشكل أفضل من خلال الإحصائية الآتية :

---

[1]) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥ ، دار الجيل ، بيروت، ١٩٨١م،ج١، ص ١٣٤.

[2]) المرقشان هما :

المرقش الأكبر: هو عمرو بن سعد بن مالك بن ضبيعة، ينتهي إلى بكر بن وائل، ولقب بالمرقش لأنـه قال : (كما رقش في ظهر الأديم قلم) .

والمرقش الأصغر: هو عمرو بن حرملة بن سعد بن مالك بن ضبيعة، ينتهي إلى بكر بن وائـل، ولقـب أيضاً بالمرقش .

وقد كانا سليلي أسرة عريقة لها حضورها الحربي والشعري، وعاشا فترة مضطربة من التـاريخ حفلـت بالحروب بين بكر بن وائل وبني تغلب، وارتبط اسمهما بحرب البسوس، ولهما فيها مـآثر جليلـة، وكلاهمـا شاعر وجد أكثر منه شاعر فروسية، لأن أشعارهما تملاؤها القصص العاطفية، وهما بذلك يدنوان إلى واقـع الشعراء العذريين الذين بنوا لأنفسهم عالماً من الذكريات العاطفية تنطفئ فيه أحداقهم عـن الحاضـر الـذي يعيشون فيه .

انظر :

- أبو الفرج علي بن الحسين القرشي الأصفهاني(ت ٣٥٦هـ)، كتاب الأغاني، تحقيق علـي مهنـا، دار الفكر، لبنان، ١٩٨٦م، ج٦، ص ص ١٣٦– ١٤٧.
- المرقشان ، ديوان المرقشين، المرقش الأكبـر(ت ٥٧ ق.هـ)، والمـرقش الأصـغر(ت ٥٠ ق.هـ)، تحقيق كارين صادر، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ص ص ٩–٣٤ .

توزيع الأوزان الشعرية في ديوان المرقشين

البحور .	الأنواع الشعرية				عدد الأبيات	النسبة المئوية .
شعر المرقش الأكبر						
	قصيدة	قطعة	نتفة	بيت منفرد		
الطويل	٣	١	١	١	٥٩	%٣٢,٥٩
الكامل + مجزوء الكامل	٣	١	—	—	٥٩	%٣٢,٥٩
الخفيف	٢	—	—	—	٢١	%١١,٦٠
السريع	١	—	—	١	١٣	%٠٧,١٨
المتقارب	١	—	٢	—	١٢	%٠٦,٦٦
الوافر	١	—	—	—	١٢	%٠٦,٦٦
البسيط + مجزوء البسيط	—	١	—	١	٥	%٠٢,٧٦
الإجمالي	٢٠				١٨١	% ١٠٠

البحر	الأنواع الشعرية				عدد الأبيات	النسبة المئوية
شعر المرقش الأصغر						
	قصيدة	قطعة	نتفة	بيت منفرد		
الطويل	٢	_	_	_	٤٥	%٥٨,٤٤
مجزوء البسيط	١	١	_	_	٢٦	%٣٣,٧٦
الخفيف	-	١	-	-	٦	%٠٧,٧٩
الإجمالي	٥				٧٧	% ١٠٠

« الأبنية الإيقاعية المتشابهة في شعر المرقشين »

١- بنية التشكيل الإيقاعي للطويل :

- الطويل التام :

وهو ما كان (عروضه مقبوضة) مفاعلن، و(ضربه صحيحاً) مفاعيلن :

فعُولُنْ مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعُولُنْ مفاعيلن فعولن مفاعلين

إن الطويل التام أكثر موسيقا في صدره لما فيه من تباين في تفعيلاته الأربعة، ففي تفعيلة (فعولن) يدخلها زحاف القبض ([١])، إذ يمنح النص سمة المرونة الإيقاعية الناجمة عن التنويعات الطارئة على التفعيلة الأصلية(فعولن– فعول)، كما أن زحاف القبض قد تكفل بالعروض وجرى مجرى العلة فيها (مفاعلن)، فكان الصدر أكثر موسيقا بفعل توافر الحركات وتدفقها، أما العجز فقد ارتكز على سواكن، وإن حاول بقبض (فعولن – فعول) إحياء موسيقاه، ولكن الضرب يضرب بهذه الموسيقا معيداً البحر إلى أصله ([٢])، ويقول المرقش الأكبر واصفاً شوقه وحنينه إلى هند في قصيدته الدالية ([٣]) :

خليلــيّ عُوجــا بــاركَ اللّــه فيكمــا   وإن لم تَكُــنْ هنــدٌ لأرضِــكما قَــصْدا

فعـولن / مفـاعيلن / فعـولن / مفـاعلن   فعـولن /مفـاعيلن /فعـول / مفـاعيلن

وقـولا لهــا : لـيس الـضلالُ أجازَنـا   ولكنّنــا جُزنــا لنلقــاكمُ عَمـــدا

فعــولن / مفــاعيلن / فعــول /مفــاعلن   فعولن / مفاعيلن / فعـولن / مفـاعيلن

تخيّــرتُ مــن نعمــان عُــودَ أراكــةٍ   لهنــدٍ فمــن هــذا يُبلِّغــه هِنــدا

فعــولن /مفــاعيلن / فعــول / مفــاعلن   فعـولن / مفـاعيلن / فعـول /مفـاعيلن

(الطويل)

---

[١]) القبض : هو حذف الخامس الساكن ، كما في (فعولن) فتصبح (فعول) .
انظر : السيد أحمد الهاشمي (ت ١٣٦٢هـ)، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، مرجع سابق، ص ١٤.

[٢]) عبد نور داود عمران ، " البنية الإيقاعية في شعر الجواهري "، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، بغداد ، ٢٠٠٨م ، ص ٧٨ .

[٣]) الديوان : ص ٤٨ .

يعمد الشاعر إلى الموسيقا مستثمراً زحاف القبض زحافاً غير لازم يدخل حشو الصدر والعجز أو زحافاً جارياً مجرى العلة في العروض، ولو تفحصنا هذا التوزيع عبر الأبيات الشعرية للقصيدة لرأينا أن التفعيلة الصحيحة تكاد تسيطر على جميع أبيات القصيدة باستثناء بعض التفعيلات التي انحرفت باتجاه السرعة، لتتخذ من النص مركزاً للوصول إلى قيمها التعبيرية عن طريق معرفة ألفاظ التركيب ورصد حركتها ومتغيراتها وهذا يتم من خلال "اختيار المتكلم أدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة "([1]) ثم تركيبها وفق مجموعة من العلاقات القائمة داخل بنية الإيقاع في وحدات معنوية صغرى تبنى على (علاقات توزيعية)([2]) تتكون بكيفية معينة في إطار البحر الطويل .

ولا شك في أن أجزاء التفعيلة المقبوضة التي ظهرت في القصيدة، تسهم كثيراً في امتصاص الامتدادات الإيقاعية التي تتواجد في نهاية الشطور الشعرية لتمنح الشطر الثاني حرية البدء بتفعيلة جديدة، تتجه به نحو السرعة لتغيير نمطية الإيقاع بحيث يصبح ذلك النظام أكثر وضوحاً، ممّا يدل على أن الهدوء الإيقاعي الذي يسيطر بسرعة إيقاعية ينسجم مع الجو المرتبط بالشوق والحنين والحب .

ــ الطويل التام المقبوض :

نظم المرقش الأكبر أكثر قصائده في الطويل التام المقبوض :

فعُولُنْ مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعُولُنْ مفاعيلن فعولن مفاعلن

ففي قصيدته السينية يصف الصحراء قائلاً ([3]) :

وَدَوِّيَّـــةٍ غَبْـــراءَ قـــد طـــالَ عَهْـــدُها   تَهالَـــكُ فيهـــا الـــوِرْدُ والمَـــرْءُ نـــاعِسُ ([4])

فعُولُن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن   فعُـولُ / مفـاعيلن / فعـولن / مفـاعلن

قَطَعْـــتُ إلى مَعْرُوفهـــا مُنْكَراتِهـــا   بعَيْهامَـــةٍ تَنْـــسَلُّ واللَّيْـــلُ دامِـــسُ ([5])

---

[1]) عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، ط١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٣م ، ص ٤٠ .

[2]) توفيق الزيدي، أثراللسانيات في النقد العربي الحديث، ط، الدار العربية للكتاب، تونس،١٩٨٤م، ص١٤٠.

[3]) الديوان : ص ٥٦ .

[4]) الدوّيّة : القفر . تهالك : تسارع . الورد : الإبل .

[5]) منكراتها : أي مجاهل الصحراء . العيهامة : الناقة القوية . دامس : شديد السواد .

فعُولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن		فعُولُن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
ترَكْتُ بهـا لَـيْلاً طَـويلاً ومَنْـزِلاً		ومُوقَـدَ نـارٍ لَـم تَرُمْـهُ القَـوابسُ (١)
فعُولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن		فعُولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
وتَـسْمعُ تَزْقـاءً مـنَ البـومِ حَولَنـا		كمـا ضُـربتْ بعـدَ الهُـدُوءِالنَّواقِسُ(٢)
فعُولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن		فعُولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

(الطويل)

استطاع الشاعر أن يجسد إيقاعاً موسيقياً مؤثراً من خلال رتابة التفعيلة، التي تكررت (٣٢) مرة في الأبيات الشعرية توزعت ما بين التفعيلة السالمة والتفعيلة المقبوضة، حيث جاءت (مفاعيلن) (٨) ثماني مرات سالمة، (٨) وثماني مرات مقبوضة، وهذا التساوي منح الشاعر إمكانية كبيرة من الحرية في التعبير عما يخالجه، باستخدام التفعيلة السالمة والمقبوضة معاً، كما تتمثل هذه الإمكانية في زحاف القبض الذي دخل على تفعيلة (فعولن) فتكررت عشرة مرات (١٠) سالمة، وستة مرات (٦) مقبوضة، فتكرارها أدى دوراً مهماً في تكريس شعرية الدلالة التي حققتها التفعيلات السالمة بانسيابية موسيقية انسجمت مع الذبذبة الانفعالية البطيئة لحركة النفس للذات الشاعرة (ودوّيّة غبراء)(بها ليلاً طويلاً)، والتي تعكسها حالة التوتر والاضطراب النفسي والانتقال من حال إلى حال .

إذ نجد الشاعر يخلع على الأشياء رؤية باطنية تكشفها التفعيلات السريعة، حيث تكررت (فعول) ثلاث مرات في بداية الشطر الأول، متقنعة بدلالات (قطعتُ، تركتُ، وتسمع) فعلية توحي بالحركة والصوت، لإخفاء سكون الصحراء وهدوءها التي يبرزها صوت (السين المهموس + الواو الموصولة) في مفردة القافية التي تتوافق دلالياً مع حالة الهدوء والسكون الذي تدل عليه لفظة (الليل دامس)، وهذا يعني أن الذات الشاعرة تعاني اغتراباً محاولة الخروج من هذا الواقع في بعث الحياة في عالم المستحيل من خلال دلالات محدثة فجوة دلالية تكشف عن الأبعاد النفسية، ولا سيما في المحمول اللفظي (النار/ وموقد نارٍ) ، و(المعرفة/ قطعت إلى معروفها منكراتها)، لذا نجد الشاعر يلجأ لمثل هذا الزحاف بقصد لتفعيل وضعه النفسي .

---

(١) القابس : طالب النار .

(٢) تزقاء البوم : صوت البوم .

أما بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الطويل عند المرقش الأصغر جاءت كلها في الطويل المقبوض، وقد سبقت الإشارة إلى دور هذا البحر في تشكيل الموسيقا الخارجية للشعر، ومن الثابت أن الكيفية التي طرق فيها المرقش الأصغر البحر الطويل، تشبه – إلى حد ما – الطريقة المتبعة عند المرقش الأكبر.

ولوعدنا إلى القصائد التي نظمها المرقش الأصغر، نجده قد وفق في تركيزه على هذا البحر، إذ إن قصائده اتسمت بتعدد اللوحات (الشرائح)، وعلى سبيل المثال قصيدته الحائية اشتملت على وصف الديار، ومن ثم طيف المحبوبة، ونعت الخمر ليصف رضاب المحبوبة، ووصف فرسه ، يقول المرقش الأصغر ([1]) :

غَدَوْنا بِصافٍ كالعَسِيبِ مُجَلَّلٍ	طويناهُ حِيناً فَهْوَ شِزبٌ مُلَوَّحُ ([2])
فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
أَسِيلٌ نَبِيلٌ ليسَ فيهِ مَعابَةٌ	كُمَيْتٌ كَلَوْنِ الصِّرْفِ أَرْجَلُ أَقْرَحُ ([3])
فعولن / مفاعيلن /فعول /مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعول /مفاعلن
على مِثْلِهِ آتِي النَّدِيَّ مُخايلاً	وأَغْمِزُ سِرّاً أَيُّ أَمْرَيَّ أَرْبَحُ ([4])
فعولن /مفاعيلن /فعول / مفاعلن	فعول / مفاعيلن / فعولن /مفاعلن
ويَسْبِقُ مَطْرُوداً ويَلْحَقُ طارِداً	ويَخْرُجُ من غَمِّ المَضِيقِ وَيجْرَحُ ([5])
فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن	فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن
تَراهُ بِشِكَّاتِ المُدَجِّجِ بَعْدَ ما	تقَطَّعَ أَقْرانُ المُغِيرَةِ يَجْمَحُ ([6])

---

[1]) الديوان : ص ٨٩ .

[2]) بصاف : أي فرس صافي اللون . العسيب : طرف السعفة . الشزب : الضامر .

[3]) أسيل : الأملس . الصرف : صبغ أحمر للجلود . أرجل : محجل بثلاث قوائم مطلق بواحدة . أقرح : أغر الجبهة .

[4]) الندي والنادي : المجلس . المخايل : الذي يختال . أربح : يريد النجاء أو الطلب .

[5]) غم المضيق : شدة الأمر . يجرح : يكسب ويصيد .

[6]) الشكات : جمع شكة ، السلاح . المدجج : اللابس السلاح . المغيرة : الخيل التي تغير . يجمح : ينفرد ويشرد .

فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن — فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

شَــهِدْتُ بــهِ في غــارَةٍ مُــسْبَطِرَّةٍ — يُطــاعِنُ أُولاهــا فِئــامٌ مُــصَبَّحُ (١)

فعــول /مفــاعيلن /فعــولن /مفــاعلن — فعـول / مفـاعيلن / فعـولن / مفـاعلن

كمــا انْتَفَجَــتْ مــنَ الظِّبــاءِ جَدايَــةٌ — أَشَــمُّ إذا ذَكَّرْتَــهُ الــشَّدَّ أَفْــيَحُ (٢)

فعــول /مفــاعلن / فعــول /مفــاعلن — فعـول / مفـاعيلن / فعـولن /مفـاعلن

(الطويل)

فالمتأمل للهندسة الإيقاعية للأبيات، يجد كثافة هائلة لجواز القبض (حذف الخامس الساكن) في (٣٢) تفعيلة، من أصل (٥٦)، انقسمت بين (٢٨) مرة لكل تفعيلة، إذ إن التكرار النمطي للتفعيلتين قد يشيع نوعاً من الرتابة الإيقاعية أحادية النغمة تكسرها قدرة هذه التفعيلات على التنوع الداخلي من خلال قبولها لزحاف القبض في العروض وجوباً وفي الضرب نمطاً، ليشكل مفتاحاً دلالياً لفضاء الوحدة الشعرية، فالدور الفاعل للوزن الشعري يتجلى من خلال القدرة التنظيمية داخل فضاء الشعر، لتشكل منبهات أسلوبية للبنية الإيقاعية المتولدة من " تجمع عنصري الحركة والتنظيم معاً، بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي أو الحيوي، والتنظيم عنصره الذهني أو الروحي " (٣) .

فقد أصاب هذا الجواز التفعيلة الأولى (فعولن) في صدر الأبيات ثلاث مرات وحشوه ست مرات، بينما أصاب القبض نفسه العجز خمس مرات، وفي الحشو ثلاث مرات، وهذا يعني أن ظاهرة القبض لم تأت متطابقة باستثناء الأعاريض والأضرب، مما يدل على سيطرة القلق والتوتر، ولاسيما أن حركة القبض قد انكفأت على الدوال (ويسبق، ويلحق، المضيق، أشم، سراً، أرجل أقرح ...)، لتشكل حالة تناظرية لأبعادها الإيحائية ناجمة عن أحداث انزياحات في البنية الإيقاعية للتفعيلة لمواءمة إيقاع الفكرة وجيشانها الداخلي، من خلال وصف الفرس بأجمل الصفات كالسرعة والكر والفر، والنجاء والمناورة، وكذلك الصفات المادية المرغوبة بالحصان الأصيل ليتحدث عن قدرته باللحاق والركض في أية أرض كانت جبالاً أو سهولاً، أو مغمورة بالماء والحصى، والربط بينه وبين فارسه، وتصويرهما صديقين متعاونين، ففي

---

١) مسطرة : ممتدة طويلة الأمد . الفئام : الجماعة . مصبح : مغار عليه صبحاً .

٢) انتفجت : ثارت . الجداية : شابة . أشم : عالي الأنف . أفيح : فسيح الخطا .

٣) بسام قطوس، " البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش(حصار لمدائح البحر)"، مرجع سابق، ص٤٢.

مفتتح النص مارس الفعل (غدونا)، دوره في تعميق الدلالة وتكثيف الحدث ليعمل على تحقيق الانسجام بين المادة اللغوية وما تعتريها من جوازات تواكب قالب التجربة الشعرية، إذ يواصل النغم صعوده من امتداد صوت (الحاء+ الواو الموصولة) في مفردة القافيــة، لتكــريس حــال الهروب والطرد واستغراق الضعف على المستوى الدلالي جسدياً المتوافق مع الدلالة الإيحائية للمفردة المقبوضة (شزب ملوح) أي الضامر المتغير من حر الشمس ([١]).

وهذه الشواهد على وقوع زحاف القبض في(فعولن ومفاعيلن) في حشو بحــر الطويــل تبين سعة استعمال المرقشين لهذا الزحاف، ولما فيه من إمكان حصول التمييع الــصوتي فــي الوزن، فقد أسهم نظام التّحولات الذي يحكم أصول الوحدات الإيقاعية فــي توســيع مجــالات التنوع الموسيقي، واسترسال تناغم الإيقاع في الوزن الشعري، بأن يتخلص من السواكن، التي تأتي لتؤدي دورها في تشكيل الحركة الداخلية لموسيقا النص، فقد كان لمجموع هذه الزحافات أثرها الايجابي في تلوين الإيقاع صعوداً أو هبوطاً مما دفع المرقشين إلى ممارســة الحــذف للسواكن، فقد كانا يضمنان تفعيلات البحر زحافاً تارةً بقــبض (فعــولن)، وأخــرى بقــبض (مفاعيلن)، وهذا يعد إشارة واضحة إلى عدم استقرارهما، واضــطرابهما نفــسياً، فــإذا مــا استقرت حالتهما تَخَلَّصا منه، والواقع أننا نتخذ من هذا التوتر عند المرقشين " أساساً ديناميــاً لوحدة القصيدة، فهو يساهم بنصيب كبير في تحديد الهدف والطريق إليه " ([٢]) .

---

[١]) انظر :

- طارق عبد القادر المجالي ، " ظواهر أسلوبية في قصيدة الخطاب في الشعر الأردني المعاصر " ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ١٨، العدد ٨، ٢٠٠٣م ، ص ص ٥١- ٥٥.
- خالد سليمان، " الإيقاع في شعر خليل حاوي "، مجلة أبحاث اليرموك(سلسلة الآداب واللغويات) ، مجلد ٧، العدد ٢، ١٩٨٩م، ص ص ١٦-٢٢.

[٢]) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الــشعر خاصــة ، ط٤، دار المعــارف ، القــاهرة ، [د . ت] ، ص ٢٩٣.

٢- بنية التشكيل الإيقاعي للخفيف :

فاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاْعِلاتُنْ   فاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاْعِلاتُنْ

ومثال ذلك ما جاء في قصيدته التي يفتتحها بالسؤال عن ظعن تطفو على صفحة الرمال، وكأنها شجر الدّوم، أو السفن العظام، سابحة بين بطن الضباع شمالاً، وسفح النعاف بحصاه ورماله يميناً، ويقول : (١)

لِمَـنِ الظُّعْـنُ بالـضُّحى طافِيـاتٍ	شِـبْهُها الـدَّوْمُ أَوْ خَلايـا سَـفِينِ (٢)
فَعلاتـن/ مـتفعلن / فـاعلاتن	فـاعلاتن / مـتفعلن / فـاعلاتن
أَبْلِغـا الْمُنْـذِرَ الْمُنقِـب عَنِّـي	غـيرَ مُـستَعْتِبٍ ولا مُـستَعِينِ (٣)
فـاعلاتن / مـتفعلن / فعلاتـن	فـاعلاتن / مـتفعلن / فـاعلاتن
لاتَ هَنَّـا ولَيْتَنِـي طَـرَفَ الـزُّجْ	جِ وأَهْلِـي بالـشَّأْمِ ذاتِ القُـرونِ (٤)
فـاعلاتن / مـتفعلن / فعلاتـن	فعلاتـن / مـستفعلن / فـاعلاتن
بـامْرِىءٍ مـا فَعَلْـت عَـفٍّ يَـؤُوسٍ	صَـدَقَتْهُ الْمُنـى لِعَـوْضِ الحـينِ (٥)
فـاعلاتن / مـتفعلن / فعلاتـن	فعلاتـن / مـتفعلن / فـالاتن
غـيرَ مُسْتَـسْلِمٍ إذا اعْتَـصَرَ العـا	جِـزُ بالـسَّكْتِ في ظِـلالِ الهُـونِ (٦)
فـاعلاتن / مـتفعلن / فعلاتـن	فعلاتـن / مـتفعلن / فـالاتن

(الخفيف)

القصيدة مكونة من أحد عشر بيتاً شعرياً يسيطر عليها الإيقاع الهادئ، ويحاول الشاعر الاتجاه به نحو السرعة لإحداث توتر إيقاعي يتناسب مع التوتر الدلالي للقصيدة، واللافت للانتباه في القصيدة هو أن الشاعر عمد إلى استخدام الاستفهام في بدايتها، ليعكس استمرارية

---

١) الديوان : ص ٧٨ .

٢) الظعن : الإبل بهوادجها . طافيات : عاليات . الدَّوم : نوع من الشجر . الخلايا : السفينة العظيمة .

٣) المنقب : المستقصي في الطلب .

٤) لات هنا : ليس هذا وقت إرادتك إياي . الزج : اسم موضع : القرون : الضفائر .

٥) يؤوس : لا يطمع في شيء ولا يأسى عليه . صدقته المنى : نال ما تمنى . لعوض الحين : أبد الدهر .

٦) اعتصر : التجأ . السكت : السكوت . الهون : الهوان .

الإيقاع وتصعيده، فهو يرى الظعائن (طافيات)، ويصفها بالشيء الضخم، فهذا يدل على أن الشاعر كان يراقب هذه الظعائن من مسافة، مما جعله يشكل صوراً عديدة وهمية تمثل انعكاساً للمسافة الممتدة أمامه، فوصفها بـ (شجر الدوم) و(السفن العظام)، ولا سيما أن السفن ترتبط بالبحر الذي يُنبئ عن أعماق مخيفة مثله في ذلك مثل الصحراء التي لا ترحم من يتيه في مساربها، ودال (السفن) يوحي بدلالات (الترحال والسفر، والنفي والاغتراب) .

فهذه الدلالات جُسدت من خلال إيقاعات القصيدة ذات الطابع الهادئ، وكان من أهم عناصر الهدوء الإيقاعي- في القصيدة- طول التفعيلة، وتفاعيل البحر المركبة [1] من تفعيلتين سباعيتين(فاعلاتن) و(مستفعلن)، بالإضافة إلى كثرة السواكن في التفعيلات، حتى تلك التي كانت تتجه نحو السرعة كانت معبرة عن حالة التوتر الإيقاعي المقابل للتوتر الدلالي، ومن هذه التفعيلات (متفعلن) التي جاءت (١٦) مرة فهي تفعيلة هادئة، إلا أنها سريعة مقارنة بمستفعلن، وكذلك (فعلاتن) التي جاءت (٢٠) مرة فهي أسرع من فاعلاتن، ضمن سياق القصيدة .

وقد وفق المرقش الأكبر في استثمار الطبيعة للتعبير عن حالته النفسية التي يعيشها من خلال الألفاظ المتناغمة والمتفقة في إطار النص، فقد ارتبطت صورة الظعن بالفرقة والابتعاد، والثياب المزركشة التي تحجب بين الشاعر ونساء الظعن تكشف عن دلالة باطنية تدل على صورة ظلم الملك الذي انتشر، وحجب بينه وبين أحبابه، ومجيء لفظة الضحى توحي بالبهجة والنور، والسراب الناتج عن شدة الحرارة يعد رمزاً للأمل والحياة، هذه الدلالات ضمن سياق القصيدة أحدثت انزياحاً دلالياً يكشف عنه المعنى الباطن، الذي يبثه الإيقاع الهادئ من خلال التفعيلة الكاملة البطيئة، بالإضافة إلى دخول (التشعيث)[2]، والتفعيلة التي دخلها زحاف الخبن[3]، على تفعيلة الضرب، ليوجد الشاعر من خلالها صورة متكاملة تعبر عن حالته النفسية المضطربة .

---

[1]) البحر المركب : هو البحر الذي يتكون البيت فيه من تفعيلتين تتكرران بانتظام مثل (فعولن / مفاعيلن) في البحر الطويل .

[2]) التشعيث : علة غير لازمة جارية مجرى الزحاف تدخل على الضرب ، وهي حذف العين من فاعلاتن أي حذف أول الوتد المجموع ، (فاعلاتن ــ فالاتن) .

انظر : الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، مرجع سابق، ص ١٨.

[3]) الخبن : هو حذف الثاني الساكن ، (فاعلاتن ــ فعلاتن) ، (مستفعلن ــ متفعلن) .

انظر : المرجع السابق، ص ١٤ .

أما التشكيل الإيقاعي لبحر الخفيف عند المرقش الأصغر فقد جاء على الخفيف التام، فهو يمتلك مساحة إيقاعية جيدة لحمل المعنى، " لأنه واضح النغم والتفعيلات "([1])، ومثال ذلك مقطوعته اللامية : ([2])

آذَنَــتْ جــارَتِي بِوَشْــكِ رَحِيــلِ	بــاكِراً جــاهَرَتْ بخَطْــبٍ جَلِيــلِ ([3])
فــاعلاتن / مــتفعلن / فعلاتــن	فــاعلاتن / مــتفعلن / فــاعلاتن
أَزْمَعَــتْ بــالفِراقِ لَمَّــا رَأَتْنِــي	أُتْلِــفُ المــالَ لا يَــذُمُّ دَخِيلــي ([4])
فــاعلاتن / مــتفعلن / فعلاتــن	فــاعلاتن / مــتفعلن / فعلاتــن
ارْبعِــي إنَّمــا يَرِيبُــكِ مِنِّــي	إرْثُ مجْــدٍ وَجِــدٌّ لُــبٍّ أَصِــيلِ ([5])
فــاعلاتن / مــتفعلن / فعلاتــن	فــاعلاتن / مــتفعلن / فعلاتــن
عجبــاً مــا عَجِبْــتُ لِلْعاقِــدِ المــا	لِ ورَيْــبُ الزَّمــانِ جَــمُّ الخُبُــولِ ([6])
فعلاتــن / مــتفعلن / فــاعلاتن	فعلاتــن / مــتفعلن / فــاعلاتن

(الخفيف)

إن زحاف الخبن قد عم الأبيات كلها متفشيا فيها فلا نجد تفعيلة (مستَفعِلُن) سالمة إلا في التفعيلة الثانية من حشو عجز البيت الخامس والسادس، من أصل (١٢) تفعيلة، وكذلك تفعيلة (فاعلاتن) السالمة تكررت خمس عشرة (١٥) مرةً من أصل أربع وعشرين (٢٤) مرة، بينما انزاحت عن البنية الأصلية في تسع (٩) منها، وكأن الشاعر بهذه الهندسة النسقية للتفعيلات يريد أن يواكب انسيابية الخفيف لتوصيل أفكاره بسهولة من خلال الانحراف في المعيار العروضي، فهذا الانحراف النسقي للتفعيلة يشكل موسيقا متشابهة تأتي من تفعيلات الصدر والعجز في البيت الثاني والثالث (فاعلاتن – متفعلن – فعلاتن)، وفي البيت الرابع (فعلاتن، متفعلن، فاعلاتن) بنفس الترتيب .

---

[1]) عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط٣ ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، ١٩٨٩، ج ١ / ص ٢٣٨ .

[2]) الديوان : ص ٩٢ .

[3]) آذنت : أعلمت . الوشك : السرعة .

[4]) أزمعت : عزمت . دخيلي : من يدخل إلي .

[5]) اربعي : امسكي واسكني . الإرث : الأصل . الجدّ : الحظ والعظمة .

[6]) الخبول : الفساد .

ويحاول الشاعر الاتجاه بالتفعيلات نحو السرعة لإحداث تأثير بالتوازن الكلي للأبيات، فنجده يدخل زحاف الخبن على تفعيلة (فاعلاتن) في العروض والضرب و(مستفعلن) في الحشو، مما يجعل الموسيقا الشعرية السريعة متطابقة مع الحالة الشعورية الانفعالية والمتوترة والغاضبة نتيجة مجاهرة زوجته ومفارقتها له بسبب إتلافه للمال .

٣ – بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط :

نظم المرقش الأكبر على البسيط مقطوعة شعرية على البسيط التام، وهو ما كانت عروضه مخبونة (فاعلن/ فعِلن) بكسر العين، وضربه مقطوع (فاعلن/ فعْلن) بسكون العين([1])، وإيقاعه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلُن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلِ

ومثال ذلك المقطوعة التي شكلها المرقش الأكبر وفق الإيقاع الخليلي الجهير الصوت على نغمات البحر البسيط، التي ساعدت على توليد إيقاع لاءم الحالة الشعورية الحماسية التي عاشها الشاعر مفتخراً بنفسه، وبقوة قومه في الحروب، فهم شعث الرؤوس لانهماكهم في القتال، وأجود ذوو مروءة، وأن ناديهم خير ناد وأشرفه، كما أنهم أصحاب حروب وقرى : ([2])

يا ذاتَ أَجْوارِنا قُومِي فَحَيِّينا	وإِنْ سَقَيْتِ كِرامَ النَّاسِ فاسْقينا ([3])
مُسْتفعِلن / فاعلن / مستفعلن / فَعِلُنْ	مُتفْعِلن / فَعِلُنْ / مستفعلن / فِعْلن
وإِنْ دَعَوْتِ إلى جُلَّى ومَكْرُمَةٍ	يوماً سَراةَ خِيارِ الناس فادْعِينا ([4])
مُتَفْعِلن/ فَعِلُنْ / مستفعلن / فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلن / فَعِلُنْ / مستفعلن / فِعْلن
شُعْثٌ مَقادِمُنا نُهْبى مَراجِلُنا	نأسُو بأَمْوالِنا آثارَ أَيْدِينا ([5])
مُستَفْعِلن / فَعِلُنْ / مستفعلن / فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلن / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلن / فِعْلن
الْمُطْعِمُونَ إذا هبَّتْ شآمِيَّةٌ	وخَيْرُ نادٍ رآهُ النَّاس نادِينا
مُسْتَفْعِلن / فَعِلُنْ / مستفعلن / فاعلن	مُتَفْعِلن / فَاعِلُنْ / مستفعلن / فِعْلن

(البسيط)

---

[1]) القطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع، وإسكان ما قبله في نحو (فاعلن)، فتصير(فاعلْ) وتنقل إلى (فِعْلن) .

أنظر : الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مرجع سابق، ص ١٨ .

[2]) الديوان ، ص ٨٠ .

[3]) أجوار : جمع جار

[4]) جُلّى : جليلة . السراة : الظهر ، من النهار ارتفاعه ، ومن الطريق أعلاه .

[5]) شعثٌ : مفرقة .

وقد وُفِقَ المرقش الأكبر في اختيار هذا الوزن لما له من دور مهم فـــي نقـــل انفعالاتـــه وموسيقاه، موحياً به متفاعلاً معه ومؤدياً دوره في محاولة المزاوجة بين الشكل والمـــضمون لتوصيل الرسالة الشعرية، بطريقة جذابة إلى المتلقي حيث استطاع أن يوصل من خلاله معانيه وأحاسيسه، ومشاعره الوجدانية في سياق لفظي تنتظم فيه الحركات والسكنات عبر التفعيلات الطويلة، فضلاً عن ذلك التناسق الدلالي، والتناغم الموسيقي للمقطوعة – علـــى الـــرغم مـــن قصرها – إلا أن الشاعر استطاع من خلال العروض والضرب أن يجسد انسياباً صـــوتياً فـــي الموسيقا المؤداه بواسطة الوحدات اللفظية، التي تتراوح مابين الفاصلة الصغرى (فَعِلـــن)([١])، والسببين الخفيفين (فعْلن) .

وقد استساغ المرقش الوحدة الإيقاعية (فَعَلن/ فِعْلن) أكثر من التفعيلة الأصلية (فـــاعلن) التي تكررت أربع (٤) مرات، لأنها تشغل حيزاً زمنياً أقصر من كل تفعيلة سواها، والقـــصر أو الإيجاز رديف السرعة والعجلة، وهما يكثفان حركية الإيقاع، وفيهما دليل على إيقاعات نفسية صاخبة، تنتاب الشاعر عندما يتذكر تلك الأيام التي عاشها في القبيلة .

لذلك يلجأ الشاعر إلى مثل هذه الوحدات الإيقاعية، لتزودنا بدفقات إيقاعية تعتمـــد – فـــي الأساس– على البنية العروضية المعتمدة على التفعيلة البطيئة (مستفعلن) التي تكررت ثـــلاث عشرة (١٣)مرة، (فاعلن) التي تكررت أربع(٤) مرات، والتفعيلة السريعة (متفعلن ، فَعَلـــن ، فِعْلن) التي تكررت خمس عشرة(١٥) مرة، بتوزيعها على أبيات المقطوعة في نسيج يحفـــظ لها وحدتها ويمنحها الجو الموسيقي، مما أعطت الشاعر الحرية ليختار ما يناســـب انفعالـــه، ويجسد معانيه جاعلاً منها مسرحاً له يوقع عليها إيقاعات نفسه ومشاعره، وهذا مـــا يجعـــل حالة الموسيقا الشعرية متطابقة مع الحالة النفسية التي يعكسها التدفق الإيقاعي المتشابه .

---

[١]) الفاصلة الصغرى : تتألف من ثلاثة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن (/// ٥) ، مثل : (عَلِمتْ) .
انظر : الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مرجع سابق، ص ٩ .

ـ مجزوء البسيط :

المجزوء هو ما نقص عن التام بالتفعيلة الأخيرة من كل شطر، إيقاعه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن

ومثال ذلك ما قاله المرقش الأكبر في وصف الرسم : (١)

مَــاذا وقُــوفِي عَلَــى رَبْــعٍ عَفَــا	مُخْلَوْلَــقٍ دارِسٍ مُــسْتَعجَم (٢)
مُــسْتفعِلن / فـاعلن / مـستفعلن	مُــسْتفعِلن / فــاعلن / مــستفعلن

(مجزوء البسيط)

ويظهر البناء الموسيقي لمجزوء البسيط في شعر المرقش الأصغر في مقطوعته الرائية: (٣)

الــزِّقُ مُلْــكٌ لِمَــن كــان لــه	والْمُلْــكُ منــه طويــلٌ وقَــصيرْ
مُــسْتفعِلن / فــاعلن / مــستعلن	مُــسْتفعِلن / فَعِلــن / مــستعلانْ
منهــا الــصَّبوحُ الــذي يترُكــني	ليــثَ عِفــرِّين والمــالُ كــثِيرْ (٤)
مُــسْتفعِلن / فــاعلن / مــستعلن	مُــسْتعِلن / فــاعلن / مــستعلانْ
فــأوَّلُ الليــلِ لَيْــثٌ خــادِرٌ	وآخِــرُ الليــلِ ضِــبْعانٌ عَثُــورْ (٥)
مُــتَفْعِلن / فــاعلن / مــستفعلن	مُــتَفْعِلن / فــاعلن / مــستفعلانْ
قاتَلَــكِ اللّــهُ مــن مــشروبةٍ	لــو أنّ ذا مــرَّةٍ عنــكِ صَــبُورْ
مُــسْتعِلن / فــاعلن / مــستفعلن	مُــسْتفعِلن / فــاعلن / مــستعلانْ

(مجزوء البسيط)

يبني الشاعر أبيات قصيدته على تفعيلتي (مستفعلن ، فاعلن) كأساس موسيقي يحققه تكرار الوحدة الإيقاعية الأصلية، حيث استطاع المرقش الأصغر أن يوظفها توظيفاً بارعاً،

---

١) الديوان : ص ٦٦.

٢) عفا : درس . اخلولق الرسم : إذا استوى بالأرض .

٣) الديوان : ص ٩١ .

٤) الصبوح : شرب الخمرة صباحاً . ليث عفرِّين : دويبة مأواها التراب السهل .

٥) خادر : يلزم الحذر. عثور : يكثر عثاره في سيره من كثرة الشرب.

يظهر جماليتها من خلال الزحافات والعلل التي تدخل عليها، كالطي ([1]) والخبن والتــذييل ([2]). إذ نلحظ من خلال الأبيات السابقة غلبة التفعيلات البطيئة على التفعيلات السريعة، فقد استطاع الإيقاع الهادئ من خلال التفعيلتين السالمتين (مستفعلن، فاعلن)، بهدوئهما الناتج عن المقاطع الطويلة أن يجعل للقصيدة طابعاً إيقاعياً هادئاً .

فالمتأمل للهندسة النسقية للتفاعيل، يجد التجانس الموسيقي، من خلال التماثل في تفعيلة (فاعلن) التي تغطي مساحة النص كاملاً، بعكس تفعيلة (مستفعلن) التي جاءت تحمــل تــوتراً يوجه الإيقاع نحو السرعة، (كمتفعلن، مستعلن، مستعلان)، وهذا التعدد النسقي أعطى القصيدة توتراً إيقاعياً يمثل توتراً انفعالياً ، تبرزه الحركة والهدوء عبر التوظيف المكثف للزحافات التي من شأنها أن تقدم لنا مفاتيح تأويلية جديدة من الممكن هيكلة النص على أساسها نحــو مــا أظهرته تلك المقاربة النصيّة من انسجام بين الإيقاع الشعري وطبيعة الموقف الــذي صــدرت عنه القصائد المرقّشية .

---

[1]) الطي : هو حذف الرابع الساكن كما في (مستفعلن) فتصبح (مستعلن) .
انظر : الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مرجع سابق، ص ١٤ .

[2]) التذيل : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره الوتد المجموع .
انظر : المرجع السابق، ص ١٧ .

« القافية: أنماطها وحروفها »

نظر القدماء للأوزان والقوافي باهتمام زائد، ورغم أن هذه النظرة كانت تتفاوت من ناقد لآخر، إلا أنهم اتفقوا على أن الشعر يقوم أساسًا على الوزن، وتعد القافية عماداً له وبدونهما لا يسمى شعراً، ووجودهما معاً هو الذي يميز الشعر عن النثر، وهي زاوية القصيدة، وسرّ قوة البيت الشعري الذي يحتاج لها في إبراز المعنى كي يتم، وذات تأثير كبير وعجيب في الموسيقا فضلاً عن جمالها الفني لأنها آخر ما يتبقى في ذهن السامع من البيت، وقد أولاها العرب اهتماماً كبيراً بما أدركوه من تأثيرها القوي في العملية الشعرية .

وتعددت الآراء في تحديد موضع القافية، فقد قال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع الحرف الذي قبله ([١]) أما الأخفش، فيراها آخر كلمة من البيت، في حين يجعل الفراء من حرف الروي قافية ([٢])، وقد اشترطوا في القافية أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ([٣]) .

ممّا تقدم يتبين أنه لا خلاف بين العروضيين في أن القافية تأتي في نهاية البيت مع الالتزام بتكرارها في آخر كل بيت، غير أن مذهب الخليل في تحديد موضع القافية هو الغالب عند الدارسين، وهذا ما ذهب إليه صاحب العمدة حين قال: " ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح "([٤]) لما فيه من دقة علمية ولسانية لأنه لم يحد عن المقطع الطويل في معظم "ألقابها الخمسة المتوارثة " ([٥]) عن الخليل والمعمول بها في الشعر العربي .

وليس ابن رشيق وحده الذي أقرّ بسلامة مذهب الخليل، بل هناك من المعاصرين من انتابته الدهشة من فطنة الخليل فقال " ولنا أن نَدْهش؛ لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها؛ لأصبح تعريف القافية عنده: أنها المقطع

---

[١]) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج ١، ص١٥١ .

[٢]) المصدر ذاته : ص ص ١٥٢– ١٥٣ .

[٣]) قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧ﻫ)، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٨٦ .

[٤]) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق ، ص ١٥٢ .

[٥]) محمود علي السمان ، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ط٢، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٦م، ص ص ٢٧٣ – ٢٧٤ .

الشديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره، مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة "([1]) .

ويجمع أغلب الباحثين المحدثين، على أن للقافية وظيفة إيقاعية، وأخرى موسيقية، ويؤكد ذلك تعريف إبراهيم أنيس للقافية، حيث يقول: " ليست القافية إلا عدة أصوات، تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقا الشعرية، فهي بمنزلة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد، الذي يطرق الآذان، في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن " ([2]) .

وتنبع أهمية القافية من كونها ذات قيمة موسيقية، وقيمة دلالية معاً، فأما قيمتها الموسيقية، فتكمن فيما تضفيه على القصيدة من إطار موسيقي نتيجة لتردد أصوات بعينها على فترات زمنية منتظمة يطرب لها المتلقي، وفيما تسهم به في تحقيق موسيقا داخل الأبيات تشيع جواً نغمياً مؤثراً .

أما قيمتها الدلالية فتنبع من كونها أصواتاً متكررة تسهم في تأليف كلمات تدل على معانٍ يتطلبها موضوع القصيدة، وتلاحمها حتى لا يمكن لكلمة أخرى أن تقوم مقامها، " فالوظيفة الأساسية للقافية لا تظهر إلا في علاقتها بالمعنى" ([3])، فإن الكشف عن القيمة الأسلوبية للقافية لا بد من ربطها بالإيقاع العام لبنية النص، وذلك لأن "دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها، بما أن المعنى هو بلا شك العامل المهيمن في اختيار الشاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يحدثها "([4]).

لذلك فهي أبرز الأشكال الإيقاعية في القصيدة العمودية، وإذا نظرنا إلى القافية بأنها حرف الروي، فإن جميع القصائد لا تتمايز عن بعضها في التشكيل الإيقاعي للقافية؛ لأن جميع القصائد تخضع للنظام الإيقاعي المتمثل بحرف الروي أما إذا نظرنا إلى القافية على أنها مجموعة أصوات تتكرر في كلمة القافية فإن مجموعة هذه الأصوات المكررة هي التي تجعل

---

[1]) شكري عياد ، موسيقا الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص ٩٩ .

[2]) إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، مرجع سابق ، ص ٢٤٤ .

[3]) كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، مرجع سابق ، ص ٧٤ .

[4]) شكري عياد ، موسيقا الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص ١٣٨ .

قصيدة تتميز عن أخرى في إيقاع قافيتها، وعلى هذا فإن إيقاع الروي نظام إيقاعي عام يجمع الشعر العمودي، أما إيقاع الأصوات المكررة في الكلمة الأخيرة من البيت في نظـام إيقـاعي خاص تتميز به قصيدة عن أخرى، ويتميز به الحس الإيقـاعي للـشاعر عـن غيـره مـن الشعراء، فالقافية التي تتألف من أصوات الردف، والخروج، والوصل، والتأسيس، تمثل إيقاعاً اختيارياً، يتفرد به الشاعر عن غيره .

أما القافية التي تقتصر على صوت الروي فلا تمثل إيقاعاً اختياريـاً إلا اختيـار الـروي نفسه، فالقافية لازمة إيقاعية متمثلة في تكرار صوت معين، وبتكرارها الدائم والمتتـابع فـي جميع أبيات القصيدة دور كبير في ربط أبيات القصيدة بعضها ببعض، كما أنهـا تلـتحم مـع المعنى العام للقصيدة، وتوحي بجوها سواء أكانت قافية مطلقة تعج بالحركة والحيوية وينطلق الصوت من خلالها واضح المعالم، أم قافية مقيدة ساكنة تبعث الهدوء والسكون، وتضيع معالم الأصوات فيها ([1]) .

وتأسيساً على ما تقدم، يمكننا دراسة التشكيل الإيقاعي للقافية عند المرقشين من حيث : الإطلاق والتقييد، وحروفها .

أنماط القافية :

توزيع القوافي في شعر المرقشين									
قوافي المرقش الأكبر					قوافي المرقش الأصغر				
نوع القافية	عدد تواترها	النسبة إلى عدد النصوص	عدد الأبيات	النسبة إلى عدد الأبيات	نوع القافية	عدد تواترها	النسبة إلى عدد النصوص	عدد الأبيات	النسبة إلى عدد الأبيات
مطلقة	١٥	٠,٧٥%	١١٨	٦٤,٨٣%	مطلقة	٣	٠,٦ %	٥١	٦٦,٢٣%
مقيدة	٥	٠,٢٥%	٦٤	٣٥,١٦%	مقيدة	٢	٠,٤%	٢٦	٣٣,٧٦%

بالنظر إلى قوافي المرقشين نجد أن القافية المطلقة هي أكثر ظهوراً من المقيدة؛ إذ بلغت (١٥) قافية مطلقة في شعر المرقش الأكبر من مجموع القوافي التي عددها (٢٠) قافية، أمـا في شعر المرقش الأصغر فقد بلغت(٣) قوافٍ مطلقة من مجموع القـوافي التـي عـددها (٥)

[1]) إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ٢٥٨ .

قوافٍ، ونسبة القوافي المطلقة في شعرهما هي (١٣١,٠٦) وهي نسبة كبيرة تدل على حب المرقشين للانطلاق وإطالة الصوت، ولم يكتف المرقشان بالقافية المطلقة لانطلاقهما وإطالة صوتيهما بل لجأ إلى زيادة المد من خلال بعض حروف القافية مثل ألف التأسيس وحروف الردف، والوصل، فالقافية المطلقة تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة إذ تمثل نهاية موجة إيقاعية، ثم يبدأ بعدها البيت الشعري بمرتكز جديد أو موجة جديدة تنتهي عندها القافية، بالإضافة إلى أنها كانت هي السائدة في الشعر الجاهلي عامة، فهي تعكس بحركتها فيما بين الفتح والضم والكسر حركة العربي الدائبة، وانتقاله المستمر عبر الصحراء،" لذلك بلغت القافية المطلقة ٩٠% من الشعر الجاهلي عامة ([١])، بينما ظلت القافية المقيدة تمثل ١٠% منه فقط "([٢]) .

وقد جاء إيقاع القافية في شعر المرقشين – في الغالب – إيقاعاً اختيارياً ؛ إذ حرصا على إبراز وظيفتها الجمالية بتشكيلها من حروف عدة يلتزم في بعضها ولا يلتزم في بعضها الآخر تحقيقاً للكمال الموسيقي، فهي تسهم في إظهار وحدة النص وجماليته، وإغراء القارئ على متابعة النغم .

حروف القافية :

ــ الروي :

يعد الروي أهم وحدة صوتية في القافية، فهو موضع التوقف، وآخر ما يطرق الأذن من البيت، " فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المتكرر في أواخر الأبيات"([٣])، فهو يعكس باتحاده وموقعه في أواخر الأبيات، صدى صوته على القصيدة، فيمنحها اسمه حيث تنتسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو لامية أو دالية .... ويظل هذا الروي بتكراره العمودي هو الامتداد الطولي للقصيدة، والممثل لوحدتها، والرابط بين أبياتها، فيطرح على القصيدة ظلال صوته وذاته، ويمنحها بعض صفاته من قوة أو ضعف، ويصبح هذا الصوت بصفاته وكأنه مرآة تنعكس عليها عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، أو بصمة تميز صاحبها وتعكس حالته؛ لذا كان في معرفة هذا الصوت كشف لنفسية صاحبه .

---

[١]) إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، مرجع سابق، ص ٢٥٥ .

[٢]) المرجع نفسه ، ص ٢٥٨ .

[٣]) المرجع نفسه ، ص ٢٤٥ .

ويبين الجدول الآتي الأصوات التي وقعت روياً لقوافي المرقشين

الروي في شعر المرقش الأكبر				الروي في شعر المرقش الأصغر			
صوت الروي	خصائصه الصوتية	عدد الأبيات	النسبة إلى العدد الكلي	صوت الروي	خصائصه الصوتية	عدد الأبيات	النسبة إلى العدد الكلي
م	مجهور	٥٤	٢٩,٨٣ %	م	مجهور	٤٨	٦٢,٣٣%
د	مهجور	٣٥	١٩,٢٣ %	ح	مهموس	١٩	٢٤,٦٧%
س	مهموس	٢٠	١٠,٩٨ %	ل	مجهور	٦	٧,٧٩%
ف	مهموس	١٧	٩,٣٤ %	ر	مجهور	٤	٥,١٩%
ن	مجهور	١٥	٨,٢٤ %				
ل	مجهور	١١	٦,٠٤ %				
ء	مهموس	١١	٦,٠٤%				
ب	مجهور	٨	٤,٣٩%				
ر	مجهور	٨	٤,٣٩%				
ج	مجهور	٢	١,٠٩٩%				
الإجمالي		١٨١	١٠٠%	الإجمالي		٧٧	١٠٠%

وقبل أن نشرع في استنطاق هذا الجدول، وتحليل النتائج التي تترتب على ذلك، فإننا سوف نستعين بتقسيم إبراهيم أنيس ([1]) لحروف الهجاء التي تقع روياً؛ لنتبين على هديها موقع أصوات الروي عند المرقشين، وبناءً على هذا التقسيم؛ يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية :

[1]) صنف إبراهيم أنيس حروف الهجاء – التي تقع روياً – إلى أقسام أربعة، حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

١– حروف تجئ روياً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي : الراء. اللام. الميم. النون . الباء . الدال .

٢– حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : التاء . والسين . القاف . الكاف . الهمزة . العين . الحاء . الفاء . الياء . الجيم .

٣– حروف قليلة الشيوع : الضاد . الطاء . الهاء .

٤– حروف نادرة في مجيئها روياً : الذال . الثاء . الغين . الخاء . الشين . الصاد . الزاي . الظاء . الواو .

انظر: إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، مرجع سابق، ص ٢٤٦ .

١- يلتقي الشاعران في استخدامهما الحروف الشائعة والمتوسطة رويًا لقصائدهما، فقد فاق المرقش الأكبر صاحبه في تنوع حروفه حيث نظم شعره على عشرة أصوات مختلفة، أما المرقش الأصغر فلم ينظم إلا على أربعة أصوات فقط .

٢- إن الأصوات التي كانت قليلة الشيوع – في شعرنا العربي – كالضاد، والطاء، والهاء، قد خلا منها شعرهما .

٣ – يلاحظ – أيضاً – أن أيّا من القوافي النفر، كالصاد، والطاء، والهاء الأصلية، والواو، أو القوافي الحوش كالخاء، والذال، والظاء، والغين،([1]) لم تقع مطلقاً في شعرهما .

٤- سيادة بعض الحروف على الروي، وندرة بعضها، واختفاء بعضها الآخر فتتقدم الميم والدال والسين، والفاء، لتحتل المرتبة الأولى في شعر المرقش الأكبر، ثم تأتي النون واللام والهمزة في المرتبة الثانية، ومن ثم تأتي الباء والراء في المرتبة الثالثة، بينما الجيم لم ترد روياً إلا في بيتين، أما في شعر المرقش الأصغر فيشكل صوت الميم ما مجموعه (٤٨ مرة) وبنسبة (٦٢,٣٣%)، ويليه صوت الحاء في المرتبة الثانية (١٩مرة) لتصل نسبة توظيفه إلى (٢٤,٦٧%) ثم صوتا اللام والراء بنسبة قدرها (١٢,٩٨%)، وهذا يكشف تنويعاً لحرف الروي، وعدم انغلاقه صوتياً .

٥ – ثمة ملاحظة أخرى وهي : أن طبيعة الأصوات التي استخدمها المرقشين روياً نجد أنها جميعاً من الأصوات المجهورة – فالأصوات المجهورة – أوضح في السمع من الأصوات المهموسة، ولم يأت من الأصوات المهموسة روياً سوى صوتي : السين، والفاء في شعر المرقش الأكبر، وصوت الحاء في شعر المرقش الأصغر .

---

[1]) عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، مرجع سابق، ج١ ، ص ص ٧٥ – ٧٩ .

ــ الوصل :

حرف لين ناشئ عن إشباع حركة حرف الروي، أو هاء تعقب الروي المتحرك في الغالب، إذا جاء الوصل هاء يجب التزامها في القصيدة، وهاء الوصل يجوز أن تكون متحركة أو ساكنة.([1]) والوصل جانبان الأول: إذا كان مداً فيكون بإشباع الفتحة ألفاً ... ويكون واواً إذا أشبع الروي المرفوع .... ويكون ياء إذا أشبع الروي المكسور، والثاني: الوصل إذا كان هاء، فهي تأتي ساكنة ... وتأتي متحركة بالحركات الثلاث ([2])، ويمثل حرف الوصل في شعر المرقش الأكبر قصيدته التي يصف بها شدة شوقه لأسماء ، ويقول([3]):

أغالِبُكَ القلبُ اللَّجوج صَبَابَةً وشوقاً إلى أسماءَ أمْ أنتَ غالُبُهْ

يهيمُ ولا يعْيا بأسماء قلبُه كذاك الهوى إمرارُه وعواقِبُهْ

(الطويل)

والملاحظ هنا أن الشاعر لم يعتمد على الوزن فحسب، وإنما جاء بعناصر موسيقية أخرى كالمدود والهاء ليضفي على النص إيقاعاً يتعدى الوزن والقافية فيشير به إلى مد النفثات الصادرة من أعماق قلبه، فقد أنهى دفقته الشعورية بصوت الروي (الباء) ([4])، فهو صوت شديد مجهور، باعتباره من الحروف الانفجارية، إلا أن الشاعر استطاع أن يخفف من حدّة هذا الحرف بوصله هاء ساكنة حتى نهاية المقطوعة كنوع من الإيقاع الموسيقي، ليبدأ دفقة جديدة في محاولة منه لتقريب الواقع النفسي الذي يوحي بالعاطفة المحمومة المتعبة التي فقدت القدرة على الاحتمال، فالشاعر يرسمها بدقة متناهية باختياره ألفاظ معبرة (صبابة ، قلبه) عن شدة شوقه، وبما تخفيه جوارحه من هيام شديد، وحب جارف ينزعان به نحو أسماء التي تميته بهواها ، وشغلت نفسه بغرامها .

ومن أمثلة حرف الوصل في شعر المرقش الأصغر : ([5])

---

[1]) عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، ص ١٥٢.

[2]) عمر الأسعد، معالم العروض والقافية، ط١، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، عمان، ١٩٨٤م، ص ص ٩٧ – ٩٨ .

[3]) الديوان : ص ٤٣ .

[4]) كمال بشر ، علم الأصوات ، (د . ط) ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٤٨.

[5]) الديوان : ص ٨٧ .

أَمِــنْ رَسْــمِ دارٍ مــاءُ عَيْنَيــكَ يَــسْفَحُ غَــدا مــن مُقــامٍ أَهْلُــهُ وتَرَوَّحُــوا
تُزَجِّـي بهـا خُـنْسُ الظِّبـاءِ سِخالَها جَآذِرُهـــا بـــالجَوِّ وَرْدٌ وأَصْـــبَحُ
أَمِـنْ بِنْـتِ عَجْـلانَ الخَيـالُ المُطَـرَّحُ أَلَـــمَّ ورَحْلِـــي ســـاقِطٌ مُتَزَحْـــزِحُ
(الطويل)

يتجلى حرف الحاء في ثنايا الأبيات وفي رويها؛ ليوحي بالهمس، ومما يلفت النظر في هذه الأبيات هو كثرة السكون، الذي يكاد يعادل أحرف المد في الأبيات، ويخلق هذا التوازن بين النوعين انسياباً موسيقياً مريحاً إلى حد ما، ولعل الشاعر يرى في استخدامه لحروف المد راحة وتفريجاً عن العواطف الكامنة في داخله، فهي تعبر عن رؤية فيها الكثير من المعاناة، فكأن الشاعر يوحي بعدم مقدرته على الكلام إلا همساً ضعيفاً نظراً لحالة الخواء التي يعانيها، ويختم الشاعر أبياته بروي الحاء المشبعة بالواو الموصولة، ذلك أن الحاء مخرجها من وسط الحلق، والواو مخرجه الجوف، فالقصيدة كلها جوفية المعنى (إن صح التعبير) فكان التناسب الرائع بين المعنى والصوت .

ـــ الردف:

هو حرف مد لا يفصل بينه وبين الروي فاصل، أو حرف لين (ياء أو واو) يسبق الروي مباشرة. وللردف أهمية كبرى في إبراز صوت القافية وإكسابها إيقاعاً واضحاً، والردف كصوت من أصوات القافية يكتسب أهميته في أنه صوت ثابت " إذا جاء في بيت التزم به الشاعر في باقي القصيدة، فالألف صوت ثابت لا يتغير ولا يتبدل يلتزم به الشاعر قبل الروي في كل أبيات القصيدة، أما إذا كان الردف واواً فقد يتبدل ياءً والعكس، وذلك لما بينهما من قرب في بعض الصفات " ([1])، وفي القافية المطلقة يكون التبادل ما بين حرف الواو والياء أوقع منه في القافية المقيدة لقرب الردف من النهاية ([2])، " كما أن هذا التبادل يكون في المد ولا يكون في اللين إلا نادراً " ([3])، ومن أمثلة الردف في شعر المرقش الأكبر، قوله ([4]):

سَــرى لَــيْلاً خَيــالٌ مِــنْ سُــلَيْمى فــــأَرَّقَني وأصْــــحابي هُجُـــــودُ

---

[1]) إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، مرجع سابق ، ص ٢٦٤.

[2]) أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، ط ١، مكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة، ١٩٨٣م ، ص٧٤.

[3]) صابر عبد الدايم، موسيقا الشعر بين الثبات والتطور، ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٧٢ .

[4]) الديوان ، ص ٥١ .

فَبِــتُّ أُدِيــرُ أَمْــرِي كــلَّ حــالٍ وأرْقُــبُ أَهْلَهَــا وهُــمُ بعيــدُ
علــى أَن سَــما طَرْفِــي لِنــارٍ يُــشَبُّ لهــا بــذِي الأَرْطــى وُقُــود
(الوافر)

يدخل حرف المد إلى القافية المردفة في كل أبيات القصيدة، ويتجاوب مع الردف إشـباع حرف الروي، مما يُوجد إيقاعاً متجاوباً في القافية بمد الـصوت وإكـساب القـصيدة درجـة موسيقية متقدمة، فالتعبير (وأرقب) يرسم صورة الخائف المترقب الحذر، فالشاعر يجسد هيئة الخوف والقلق بهذا اللفظ، كما أنه يضخمها بكلمتي (وهم بعيد)، ليظهر الأثر الانفعالي الـذي تؤديه القافية ورويها لإبراز صور البعد والفراق .

ومن أمثلة القافية المردفة في شعر المرقش الأصغر، قصيدته اللامية ([1]) :

آذَنَــتْ جــارَتِي بوَشْــكِ رَحيــلِ بــاكِراً جــاهَرَتْ بخَطْــبٍ جَلِيــلِ
أَزْمَعَــتْ بــالفِراقِ لَمَّــا رَأَتْنِــي أُتْلِــفُ المــالَ لا يَــذُمُّ دَخِيلِــي
(الخفيف)

اعتمدت هذه الأبيات روّياً مجهوراً، وهو حرف اللام ([2])، فأكثر الـشاعر مـن الكلمـات اللامية داخل أبياته، حتى يصل بينها وبين القافية وصلاً قوياً بحيث تتجـاوب الكلمـات مـع بعضها بعض، ومن الملاحظ أن روّي الأبيات مكسور ومردوف بالياء، فقد أكثر الـشاعر مـن حركات الكسر في الكلمات السابقة له في كل بيت طلباً للمجانسة بينها وبين القافية، كمـا أن "الكسرة حركة تشعر بالرقة واللين "([3]) ومن خلالها يصور الشاعر مدى خلافه مـع صـاحبته ومجاهرتها له بالمفارقة والمغاضبة، بسبب إتلافه للمال ولو تأملنا إيقاع الكلمات والحروف في الأبيات من غير شك أننا سنكتشف بأن الشاعر المرقش الأصغر يلتمس الإيقاعات الموسـيقية الطويلة ليفرغ فيها زفراته، فهو يكثر من حرف المد كثرة ملحوظة فهي تنتشر في كل بيـت محدثة إيقاعاً متناغماً، يحس قارئ الأبيات بأن نظامها الإيقاعي يهزه ويدغدغ مساحة مشاعره من غير شعور منه يجد نفسه تحت سيطرة سحر إيقاعات الأبيات .

---

[1]) الديوان : ص ٩٢ .

[2]) محمد عزت أحمد القناوي ، الفكر الصوتي في التراث العربي، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث ، ط١، دار الطباعة المحمدية ، الأزهر، ١٩٨٩م، ص ٢٢٥.

[3]) عبد الله الطيب ، المرشد في أشعار العرب ، ج/١ ، ص ٨٨ .

ــ ألف التأسيس :

هي ألف لازمة يفصل بينها وبين الروي حرف يسمى دخيلاً، و" سميت تأسيساً لأن الألف على القافية كأنها أس لها .. " ([1]) وألف التأسيس هي من أصوات القافية التي يجب على الشاعر إلتزامها في كل قصيدته، وقد استخدم المرقش الأكبر هذا الحرف في قوافيه ثمانياً وستين مرة، ومن أمثلته ([2]):

أَلا بانَ جِيرانِي ولَسْتُ بعائِفِ ‌ ‌ أدانٍ بِهِمْ صَرْفُ النَّوى أمْ مُخالِفي

وفِي الحَيِّ أَبْكارُ سَبَيْنَ فُؤادَهُ ‌ ‌ عُلالَةَ ما زَوَّدْنَ والحُبُّ شاغِفي

(الطويل)

فالتشكيل الإيقاعي للقافية في الأبيات المتقدمة يتمثل بصوت الروي (الفاء) ، فهو صوت شفوي مهموس، والنطق به يتم بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا، مع عدم السماح للهواء بأن يمر من الأنف، كما أن الأوتار الصوتية لا تتذبذب عند النطق بها ([3])، وبهذا يتحقق فيه صفة الضيق والمحاصرة فيكون في ذلك اتفاق وتناسب مع دوافع هذه القصيدة المحزنة. ويظهر جماله أكثر في أن الشاعر أشبعه بالياء التي تضيف لحناً جميلاً في اشتراكها مع الفاء في نهاية كل بيت، مما خلق إيقاعاً منسجماً مع المعاني والصور في الأبيات فصوت الألف جزء من التشكيل الإيقاعي للقافية لأنه يتكرر في جميع أبيات القصيدة، وهو صوت يغني الحس الإيقاعي لأنه يتميز بالوضوح السمعي، فكلما زاد النطق بالصوت (الحرف) زاد وضوحه السمعي .

أما ألف التأسيس في شعر المرقش الأصغر ، قوله ([4]):

أَلاَ يَا اسْلَمِي لاَ صُرْمَ لِي اليومَ فاطِمَا ‌ ‌ ولا أَبَداً ما دَامَ وَصْلُكِ دَائِمَا

رَمتْكِ ابْنَةُ البَكْرِيِّ عَنْ فَرْعِ ضَالَةٍ ‌ ‌ وهُنَّ بنا خُوصٌ يُخَلْنَ نَعائِمَا

(الطويل)

---

[1]) عبد القادر عبد الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقا الشعر العربية : رؤية لسانية حديثة ، ط ١، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٨ م ، ص ٣٦٤ .

[2]) الديوان : ص ٩٢ .

[3]) كمال بشر ، علم الأصوات ، مرجع سابق، ص ٢٩٧ .

[4]) الديوان : ص ٩٧ .

يتشكل الإيقاع من حرف الروي (الميم)([1]) وألف الإطلاق الساكنة التي تولدت عن حركة الفتحة المصاحبة للروي، فهي تعطي الأبيات نفساً أطول وأعمق، قد يتفق مع موقف الشاعر النفسي، فالمد يطيل في الصوت ويحدث ثقلاً، وهذا من شأنه أن يعكس توتر النفس وانكسار العواطف واستسلام المشاعر، ومما يجعل إيقاع هذا الحرف عميقاً وأثره كبيراً في أذن السامع أنه يشترك مع ألف التأسيس، فالألف قبل الميم تبدو كأنها تجسد حالة الندم والشعور بالذنب، ويزيد من تأثيرها مجيء الميم مفتوحة بعدها، والميم تعبر عن الضيق والأحزان، حيث من بداية القصيدة إلى نهايتها نجد الميم تتوحد مع الألف .

أما القافية المقيدة فكانت محدودة جداً، ولم ترد إلا في (٦٤) بيتاً فقط من قصائد المرقش الأكبر أي ما نسبته (٣٥,١٦%) من إجمالي شعره، ومن النماذج التي حقق فيها تسكين القافية جمالية فنية ومعنوية بارزة في قصيدته الميمية ([2]):

لـو كـانَ حـيٌّ ناجِيـاً لَنَجـا مـن يَوْمِـهِ الْمُـزَلَّمُ الأَعْـصَمْ
في بانِخـاتٍ مِـنْ عَمايَـةَ أَوْ يَرْفَعُـهُ دُونَ الـسَّماءِ خِـيَمْ

(السريع)

يتشكل إيقاع الأبيات السابقة من سكون صوت الروي (الميم)، واختلاف الحرف الذي يسبق الروي ([3])، فقد راوح الشاعر بين القافية المردفة، والقافية غير المردفة، رُغم عنايته في تشكيل قوافيه، إلا أنه ينزع إلى الخروج على الرتابة الآلية للوزن في (الأَعْصَمْ – خِيَمْ)، وتكرار حركة ما قبل الروي (الفتحة)، مما ساعد مد الصوت فيها على تفريغ شحنة الانفعال والحزن، حيث تبرز لنا معاناة الشاعر من خلال سؤال الجماد(هل بالديار أن تجيب صمم) فقد قادته هذه المعاناة إلى محاولة التخلص من آلامه بالتعلق بعالم الأحياء، مما ألجأه إلى تقييد قافيته وتسكينها كتقييده بالحزن والألم، فقد وفق الشاعر في اختياره حركة السكون التي تخلق جمالية فنية، تتضامن مع ما يصوره النص من سكون وشعور بالحزن وذلك لما في نفسه من الخواطر المحزنة والآلام المضنية؛ لأنه ينقل حقيقة ثابتة غير قابلة للجدل والنقاش وهي مأساة فقد ابن عمه ثعلبة بن عوف الذي قتله بني تغلب.

---

[1]) محمد عزت أحمد القناوي ، الفكر الصوتي في التراث العربي، ، مرجع سابق ، ص ٢١٩.

[2]) الديوان : ص ٦٩ .

[3]) سناد الردف : هو أن يكون أحد البيتين مردوفاً ، والآخر غير مردوف .

ومن أمثلة القافية المقيدة في شعر المرقش الأصغر، قصيدته الميمية التي مطلعها ([1]):

لِابْنَـــةِ عَجْــلانَ بـــالجَوِّ رُسُـــومْ لم يَتَعَفَّـــيْنَ والعَهْـــدُ قَـــدِيمْ

لابْنَـــةِ عَجْــلانَ إذْ نَحْـــنُ معــاً وأيُّ حـــالٍ مـــنَ الـــدَّهْرِ تَـــدُومْ

(مجزوء البيسط)

أوجد المرقش الأصغر إيقاعاً متنوعاً عندما ناوب بين(الواو والياء) مع صوت الـروي الساكن، واختياره لصوت الميم مبني على تصور نفسي نابع من إحساسه بالموقف الذي يستدعي من غير وعي حرف الميم ليبين كثرة همومه، وتسانده في ذلك الكلمات التي لازمت حرف الروي (الميم) بما توحيه من كبد وحزن (فالسجوم) كثيرة إرسال الدمع، (والهجوم) جمع هجمة وهي القطعة من الإبل ...). ومن الملاحظ أنّ هذه الصفات كلها تشتمل على حرف الميم الذي يوحي بخاصية الحزن، فضلاً عن حروف المد التي تعضد هذه الخاصية ويتحقق من خلالها الامتلاء الحقيقي بوصفه معارضاً للخواء الذي عاشه الشاعر في عالمه الداخلي لذا يلجأ إلى تسكين القافية .

وجملة القول فيما تقدم أن شعر المرقشين – في معظمه – ذو قافية مطلقة تبعث في الأبيات جرساً يوحي بانطلاقها من أعماق قلب الشاعر، وبذلك يزداد تأثيرها على المتلقي، فهذه القوافي المردفة الموصولة ليست عنصراً موسيقياً فحسب، بل هي روح الشاعر وبعض فؤاده ومستودع مخزونه الفكري والعاطفي .

ذلك أن القافية المطلقة تعطي أمواجاً مديدة من الموسيقا، كما أنها أوضح في السمع وأشد أسراً للأذن؛ لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده، تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقدر في علم الأصوات أن حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى كالعين والفاء مثلاً ([2]) .

فلم تتوقف عنايتهما بأن تكون القوافي مطلقة فقط، بل رفدا لها إمكانيات إيقاعية متنوعة، تمثلت بألف التأسيس وأصوات الردف وهاء الوصل وألف الإطلاق، ومرد هذه العناية هو إدراك المرقشين للقيمة الإيقاعية للقافية إذ " تقوم القوافي الموسيقية بالتأثير الجمالي على الحواس، فيزداد إدراك المرء لمعانيها كلما اختار الشاعر الإيقاع الفاتن كالقوافي المشبعة

---

[1]) الديوان : ص ٩٤ .

[2]) إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، مرجع سابق ، ص ص ٢٦٣ – ٢٦٤.

بالمدود، وكالهاء المشبعة التي تصل حرف الروي في نهاية القافيــة " ([١])، لتمــنح القــصيدة المرقشيّة مزيداً من التألق والجمال يُضافانِ إلى جمال المعنى وسموّه .

ويبين الجدول الآتي حروف القافية، في شعر المرقشين :

حروف قوافي المرقش الأكبر					
القافية	نوعها	الروي	الوصل	الردف	التأسيس
غالِبُهْ	مطلقة	ب	هاء	ـ	ألف
خِضابُها	مطلقة	ب	هاء	ألف	ـ
أبلَجُ	مطلقة	ج	الواو الناشئة عن إشباع ضمة الروي	ـ	ـ
خالِجُ	مطلقة	ج	الواو الناشئة عن إشباع ضمة الروي	ـ	ألف
زادا	مطلقة	د	ألف	ألف	ـ
قصْدا	مطلقة	د	ألف	ـ	ـ
هُجُودُ	مطلقة	د	الواو الناشئة عن إشباع ضمة الروي	واو أو ياء	ـ
بَصَرْ	مقيدة	ر	ـ	ـ	ـ
بَسابِسُ	مطلقة	س	الواو الناشئة عن إشباع ضمة الروي	ـ	ألف
مُخالِفِي	مطلقة	ف	الياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي	ـ	ألف
الوهلْ	مقيدة	ل	ـ	ـ	ـ
تَعْذِلا	مطلقة	ل	ألف	ـ	ـ
الهدالا	مطلقة	ل	ألف	ألف	ـ
مُستْعجَمِ	مطلقة	م	الياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي	ـ	ـ
كلَمْ	مقيدة	م	ـ	ـ	ـ
الخيمْ	مقيدة	م	ـ		ـ
التمائمْ	مقيدة	م	ـ	ـ	ـ
سَفين	مطلقة	ن	الياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي	ياء أو واو	ـ
فاسقِينا	مطلقة	ن	ألف	ياء	ـ
إغْفائِها	مطلقة	ء	هاء	ألف	ـ
حروف قوافي المرقش الأصغر					
تروحوا	مطلقة	ح	الواو الناشئة عن إشباع ضمة الروي	واو	–
قصيرْ	مقيدة	ر	–	ياء أو ياء	–
جليلِ	مطلقة	ل	الياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي	ياء	–
قديمْ	مقيدة	م	–	ياء أو واو	–
دائما	مطلقة	م	ألف	–	ألف

[١]) محمد صادق حسن عبد الله ، جماليات اللغة وغنى دلالاتها من الوجهة العقدية والفنية والفكريــة ، ط١، دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٩٣م ، ص ٣٠١ .

المبحث الثاني

عناصر الإيقاع الداخلية

- مستوى التكرار
  - . التكرار الصوتي
  - . التكرار اللفظي
  - . التكرار الصيغي
- مستوى التدوير
- مستوى التوازي

تعد الموسيقا الداخلية، أو الإيقاع الداخلي، من أقرب الإيقاعات إلى الشعرية، وتختلف عن الموسيقا الخارجية أو موسيقا الأوزان في أن الأخيرة تأتي مفروضة على التجربة الشعرية، ومهما يحصل فيها من التواؤم بينها وبين التجربة الشعرية إلا إنه يبقى لها شيء من السيطرة المفروضة والنظام الرتيب، أما الموسيقا الداخلية تنبع من داخل التجربة الشعرية، فهي تمثل إيقاعاً اختيارياً " يتفاضل به الشعراء، وتتجلى قدراتهم على الإبداع، وذلك من خلال خلق الموسيقا المنسجمة مع المعاني والصور فتكون عاملاً فعالاً في استجابة المتلقي لتلك المعاني، وفي تجسيد تلك الصور وإبرازها شاخصة تكاد تتمثل أمام العين تمثلاً واقعياً"([1]).

والشاعر حين يختار كلماته فإنما يختارها اختياراً صوتياً للتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه، وهذا الإيقاع الداخلي عند التوسع فيه فإنه سيأتي على كثير من خصائص وسمات اللغة وستصعب الإحاطة به ولم أطرافه؛ لأنه سيتناول جميع مجالات الصوت اللغوي، ومن أبرز الظواهر الصوتية التي برزت في مادة الشعر العربي ظاهرة التصريع في الأبيات الخليلية، فقد كان لها أداء إيقاعي ملحوظ، فهي تهيئ الأذن المستمعة إلى قافية القصيدة، وتؤكد ذلك الصوت الترددي منذ الابتداء بالنص .

ولم تكن ظاهرة التصريع هي الظاهرة البارزة فقط في شعر المرقشين، بل تنوعت أشكال الموسيقا الداخلية، فقد تتشكل من الحركات، إذ إن تتابع الفتحات أو الضمات أو الكسرات في بيت واحد يخلق إيقاعاً معيناً على المستوى الأفقي، وقد تتوالى حركة منها في مجموعة من الأبيات فيتشكل إيقاع رأسي، وقد تتشكل الموسيقا الداخلية من الحروف لأن " إعادة الأصوات المتماثلة قادرة على ترسيخ الإيقاع في نفس المتلقي، وتثير لديه تساؤلات عن جدوى مثل هذه الصنعة الماثلة في موسيقا الكلمة " ([2])، وقد تتشكل من الألفاظ التي تشترك في وزن صرفي واحد ... الخ، وقد يبرز إيقاع شكل من أشكال الموسيقا الداخلية أكثر من غيره في القصيدة، ولا يعني بروزه أن بقية الأشكال قد فقدت قيمتها الإيقاعية، إذ إن العلاقة بين الأشكال الإيقاعية الداخلية علاقة تكاملية، فكل إيقاع ينهض بالإيقاع الآخر تعزيزاً للإيقاع الكلي .

---

[1]) سناء حميد البياتي ، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد دراسة وتطبيق، ط١، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي ، ١٩٩٨م، ص ١٨٩.

[2]) موسى ربابعة ، الشعر الجاهلي مقاربات نصية : قراءة في النص الشعر الجاهلي ، (د.ط) ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن – إربد ، ٢٠٠٢م ، ص ١٣٩.

وقد اعتمد المرقشان في إغناء الموسيقا الداخلية لشعرهما على ظواهر لغوية متنوعة توحي باقتدار فني وسعة في المعجم اللغوي، ولعل من أبرز هذه الظواهر:

١ـ مستوى التكرار :

التكرار ظاهرة أسلوبية يلجأ إليها الأديب لتقوية معانيه والتأكيد عليها ([١]) داخل النص الأدبي، فهو" أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير ... واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار " ([٢]) .

غير أنه مستحسن في موضعه. يقول ابن رشيق : وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه ([٣])، والتكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول والبسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ([٤]) فيحمل بذلك دلالة نفسية للمتلقي من خلاله، فمن مظاهر التكرار عندهما :

ـ التكرار الصوتي :

تعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تغني الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو السطر، أو مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك في مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى ([٥]) .

---

[١]) الطيب ، المرشد في فهم أشعار العرب، مرجع سابق، ج/٢ ، ص ٥٩ .

[٢]) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير ، ط ١ ، عالم الكتب، ١٩٧٨م ، ص ١٣٦ .

[٣]) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج /٢ ، ص ٧٣ .

[٤]) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط ٨ ، دار الملايين، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٢٧٦.

[٥]) عبد الخالق محمد العف، " تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم "، مجلة الجامعة الإسلامية، م٩ ، ع٢ ، غزة ، ٢٠٠١م ، ص ٥ .

وظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص؛ لأن الشيء الذي لا يختلف فيه اثنان أن لا لشعر موسيقا دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية ([1]) .

وينتج عن هذا التكرار هيمنة مجموعة من الأصوات في لفظة، أو مجموعة من الألفاظ تتضافر جميعاً محققه قيمه تعبيرية تمنح التركيب الجملي قدرة انفعالية، تمكن الشاعر من أن يستعملها لإنماء الإيقاع وإغنائه ليحاكي الحدث المراد تصويره بحشد مهيمنات صوتية تتشكل من تكرار الحرف الواحد، سواء أكان في بداية الكلمة أم في وسطها، أم في نهايتها، مما يغني الموسيقا الداخلية، ويجعلها أكثر ارتباطا بالمعنى والدلالة عليه .

ولتكرار الحرف (الصوت) في شعر المرقش الأكبر حضور واضح على نحو ما نجده في قصيدته الميمية، التي مطلعها ([2]):

هَلْ بالدِّيَارِ أنْ تُجِيبَ صَمَمْ   لو كانَ رَسْمٌ ناطِقاً كلَّمْ

(السريع)

بدت في القصيدة نغمة لذيذة نتيجة لتكرار صوت السين الصفيري، وصوت الراء التكراري، فقد نجد الشاعر يركز على الحروف (الأصوات) العذبة والرقيقة؛ فأكثر من أصوات الكاف والراء والسين، أما الياء وحدها، فقد وردت في أبيات القصيدة ثمانين (٨٠) مرة، ويمتاز صوت الياء بوضوحه السمعي، ويكرر الشاعر في القصيدة صوت السين(٢٥) مرة في كلمات موزعة على النص (رسم، الرسوم، أسماء، السيف، القوانس، ...) إضافة إلى تكرار صوت الصاد(٩) مرات، (صمم، صاحبي، الأعصم، مصاليت ، ...)، ويشترك هذان الصوتان بصفة الهمس ويختلفان بصفة الترقيق والتفخيم مما يوحي بقوة انفعال الشاعر، وفضلاً عن تكرار الشاعر صوتي السين والصاد، فإنه يكرر أصواتاً أخرى مثل صوت الثاء الذي يتكرر

---

[1]) رينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة حسام الخطيب ، ط ٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٨٧م ، ص ١٦٥ .

[2]) الديوان : ص ٦٧، باستثناء البيت الأخير من القصيدة ؛ لأنه على الأغلب ليس من القصيدة وليس موجودٌ في المفضليات ، ولا في صنعة الدكتور نوري حمودي القيسي ، مجلة العرب السعودية ، العدد العاشر، السنة الرابعة ، ١٩٧٠م .

(٦) مرات، وصوت الفاء أيضاً يتكرر (٢٥) مرة. ونلاحظ أن الشاعر جمع بين الأصوات المرققة والمفخمة معاً، مما يدل على نفسيته المتوترة التي تسيطر عليها عاطفة الأسى والحزن الشديد لفقده ابن عمه ثعلب بن عوف .

وقد زاوج الشاعر بين حرفي الكاف والصاد وهما مهموسان، كما أن صفة الهمس والتفخيم لحرف الصاد شحنت هذه القصيدة بقوة إيقاعية زاد من تأثيرها الجمالي مزاوجة حرفين متباعدين في المخرج شدة ورخاوة، تفخيماً وترقيقاً، ومتفقين في صفة الهمس، والحروف المهموسة كما معهود عنها يوحي استخدامها بالحزن والتعبير عن خلجات النفس ففيها معنى الهدوء وانكسار النفس .

تبدو في هذه القصيدة جلجلة موسيقية ناتجة عن صوت القاف ([1])، فقد تكرر هذا الصوت في القصيدة، (٣٢) مرة، ممّا أدى إلى انسجام في الموسيقا الشعرية، وائتلاف فيها، وحرف القاف في ذاته يحمل قدراً من القوة والقسوة والخشونة، ولعل تكرار هذا الحرف إلى جوار ما يحمله من دلالة صوتية ينسجم مع الدلالة التي يحملها النص، ويعمقها، كإظهار التوتر الذي يشعر به الشاعر، مما يوحي بالتقلب والاضطراب، والأنين الممتد، وكأنه بذلك يفرج عن توتره النفسي بهذا الحرف المتمثل في،(قفر، رقش، قلبي، قلم، القوم، وقوقه، يعقم...) .

تكشف الأبيات عن مساحات حزن عميق يحتدم داخل الذات التي تعرضت إثر (رحيل الصديق) إلى ضرب من الانكسار النفسي ساعد على إظهاره الألفاظ المشددة (الدّيار، عمّك إلاّ، حيّ، المزلّم ....)، ومعلوم أن التشديد في اللفظة يضخم حالة الحزن عند الشاعر، ويشدد على أثر الفراق وتداعياته، وذلك لما يتميز به الحرف المشدد من قوة وشدة، فالتشديد يتسم بأنه ذو بعدين متناميين، أولهما أنه تأكيد على واقع الحال بغرس الحقيقة القائمة في ذهن المتلقي، وثانيهما أن الشاعر يسعى إلى صب انفعالاته ومشحوناته عبر هذا المناخ الموسيقي، فالتكرار الكمي لهذه الأصوات شكلت ظاهرة أسلوبية لافتة للانتباه، إذ إن المعاناة هي البؤرة الأساسية التي انصهرت فيها، فأوحت بموسيقا معينة أضفت عليها ضربات إيقاعية بارزة منحت القصيدة إيقاعاً قوياً يتلاءم مع المعاني الشديدة.

---

[1]) كمال بشر ، علم الأصوات ، مرجع سابق ، ص ٢٧٦ .

ويبدو أن هذه الأصوات قد أدّت دوراً مهماً في إبراز انفعالات الشاعر وهيجانه النفسي هذا من جانب، ومن جانب ثانٍ جعلت القصيدة متماسكة متحدة الرؤية متشابكة الدلالة كل صوت يفضي إلى صوت آخر، وكل كلمة إلى أخرى، فقد تميزت هذه القصيدة بالحركة والأفعال، والنَّفَس المتلاحق رُغم صعوبة بعض الأصوات، وهكذا كانت ألفاظ الشاعر متلائمة ومتجانسة بالرغم من الاضطراب الوزني في الأبيات الشعرية .

ومن الأمثلة التي تشير إلى التكرار الصوتي في شعر المرقش الأصغر قصيدته الحائية التي مطلعها ([1]):

أَمِنْ رَسْمِ دارٍ ماءُ عَيْنَيكَ يَسْفَحُ   غَدا من مُقامٍ أَهْلُهُ وتَرَوَّحُوا

(الطويل)

يتضح التماسك الصوتي من تكرار أصوات موتلفة : الميم والنون، واللام، والراء. وهذه الأصوات متقاربة من حيث الخصائص النطقية، فتتقارب مواضع نطقها ؛ فالميم شفوية ، والنون واللام والراء لثوية، كما يتسم نطقها بخفة واضحة، إذ لا تحتاج إلى جهد عضلي زائد لنطقها، وهي من أصوات الذلاقة بتصنيف ابن جني ([2]) والذلاقة تعني " القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تعثلم فذلاقة اللسان كما نعلم جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام ([3]) . كما تتسم بالعلو الصوتي والوضوح السمعي فهي من أكثر الأصوات العربية وضوحا سمعياً بعد الصوائت ([4])، وهي من الأصوات الاستمرارية المجهورة وبالتالي ينعقد التناسب بين هذه الأصوات لشدة تقاربها .

وقد اقترن حرف اللام بكم هائل من الكلمات : (أهله ، سخالها ، عجلان ، ألم ، رحلي، الليل ، الخيال ....) ، فالخيال عند الشاعر يتمثَّل في الهروب من الواقع الأليم الذي يحياه بما فيه من مصاعب، فنراه يجسِّد من الطَّيف حقيقة يؤنس وحدته، ويخفِّف من حدَّة الشعور بالاغتراب الروحي والمكاني، فالشاعر استعمل كلمة الليل للتعبير عن أجوائه التي يعيشها، وتكرارها مرتين في القصيدة، تجعل القارئ ينفعل لمعرفة الأثر الذي يلقيه الليل على حياة

---

[1]) الديوان : ٨٧ .

[2]) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، (د .ط)، دار القلم، دمشق ، ١٩٨٥م ، ص ٦٤ .

[3]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٠٩.

[4]) المرجع السابق : ص ١٣٢ .

الشاعر، فهذا الليل يمثل في حياته لحظة السعادة التي لا تتوقف المسرات إلا بتوقفها ويظهر الإيقاع سريعاً ليتلاءم مع طبيعة المعنى الذي يطمح إليه المرقش الأصغر .

أما صوت النون فيعد من أشباه الصوائت التي تمتاز بقوة الوضوح السمعي وسهولة الانتشار، لذلك حقق الشاعر من خلاله الغاية التعبيرية، فسهل توصيل الرسالة الشعرية إلى المتلقي من خلال تكرراه الحرفي، أو تكراره الصوتي في الكلمات المنونة بالحركات الثلاث، (ساقطٌ – زورٌ – نائماً – أشجاناً – مبيتٍ –منزلٍ – قهوةٌ – رجالٍ – طارقاً – مجلسٍ ....)، فهي تعطي صوتاً إيقاعياً واحداً مكوناً من النون المقفلة ذات التردد الثقيل المسبوق بصوت مد في بعض كلماته، ولصوت التنوين المتكرر في القصيدة بصوره المتنوعة، دور فاعل في إنتاج النغمة الإيقاعية المتناسقة مع مشاعر التوجع والألم المنبعثة من القافية الموصولة بالواو، مما أدى إلى إيقاع متدفق، غير مضطرب, ولعل سبب هذا التدفق والانسجام هو حرص الشاعر الشديد والواعي على انتقاء المفردات، المنتهية بحرف الميم ومنونة في الوقت ذاته، لتضيف تماثلاً صوتياً مكرراً يتكئ على التجانس في الغنة والجهر والانفتاح وبعض الشدة، وهذا الترديد أعطى القصيدة قيمة أسلوبية يظهر أثرها فيما يتصل بها من أسماء وأفعال.

ومما يزيد من سرعة الإيقاع داخل الأبيات اتصالها بعضها ببعض من خلال حرف الواو الذي يربطها برباط متين يمنحها مداً وليونة، فقد ظهر حرف الواو في بداية الشطر الثاني وبداية الشطر الأخير، وهذا يعمل على شد أزر الأبيات وتماسكها، كما يظهر كرابط نغمي بين سطور القصيدة المتتابعة، ولعل ذلك يساعد في إيجاد نوع من التلوين الموسيقي الذي يحقق وحدة عضوية متناسقة ترتاح لها أذن المتلقي، وتأخذه إلى مراد الشاعر، مما يحدث نوعاً من المجانسة الصوتية بين حرف الواو وحركات الضم في قرار الأبيات، وحركة الضمة كما هو معلوم " تشعر بالأبها والفخامة " ([1])، التي بدورها تنعكس على الإيقاع فتمنحه تماسكاً يقويه ويشد أركانه .

---

[1]) الطيب ، المرشد في أشعار العرب، مرجع سابق ، ج/١ ، ص ٨٨ .

ويبدو تواصل وتتابع الإيقاع من خلال تنسيق القيمة الدلالية ودلالة المعنى في استخدام الشاعر الفعل المضارع في كل بيت؛ إذ يغطّي إيقاع التكرار معظم أبيات النص، بسبب انسحاب صوت الحاء المهموس بشكلٍ متواتر في القافية، ليشمل عدداً غير قليل من المفردات، مما يظهر حركة جميلة تنتظم الأبيات بإيقاع منتظم لينطلق منه حتى نهاية الأبيات؛ وتواتر حرف الحاء يزيد من قوة الأبيات وتماسكها، إذ إن الشاعر يعمد إلى تغليب هذا الفعل بكثرة ليوصف هذا الطيف، ويدل على استمرارية إيقاظه من قبل هذا الطيف الذي يزوره سريعا ويختفي سريعا، وهذا ما يجعلنا نقول إنَّ الطَّيف هو الشاعر نفسه الذي هرب من أعدائه ليلاً ، بدلالة قوله ([1]):

ويَسْبقُ مَطْروداً ويَلْحَقُ طارداً ... ويَخْرُج من غمِّ المضيقِ ويَجْرَجُ

ـ التكرار اللفظي :

وهو ما تطلق عليه نازك الملائكة اسم التكرار البسيط ([2]) ، وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطياً لملء حشو، وإنما لغاية دلالية، " لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى " ([3]) .

ولقد استوقف تكرار الألفاظ في الشعر القديم العلماء القدماء، فوقفوا عند هذه الظاهرة ودرسوها، وجعلوا لها، سبباً أو أسباباً، من بينهم ابن رشيق، الذي وجد أن تكرار الأسماء لا بد له من جهة يستند لها، وأكد أن على الشاعر ألا يكرر اسماً إلا لأغراض وفوائد بلاغية، مثل " التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب " ([4]) .

ومن أمثلة تكرار الأسماء الذي يفيد التشوق في شعر المرقش الأكبر ([5]):

أغالِبُكَ القلبُ اللَّجوج صَبَابَةً ... وشوقاً إلى أسماءَ أمْ أنتَ غالُبُه

يهيمُ ولا يعْيا بأسماء قلبُه ... كذاك الهوى إمرارُه وعواقِبُهْ

---

[1]) الديوان : ص ٨٩ .

[2]) الملائكة ، قضايا الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

[3]) منذر العياشي ، مقالات في الأسلوبية، مرجع سابق، ص ٨٣.

[4]) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج/٢ ، ص ٧٤ .

[5]) الديوان : ص ٤٣.

أيُلحـــى امـــرؤ في حـــبِّ أسمـــاء قد نأى بغَمْزٍ مـن الواشـين وازورَّ جانبُـهْ

وأسمـــاءُ هَـــمُّ الـــنفس إن كنـــتَ عالمـــاً وبـــادي أحاديـــثِ الفـــؤادِ وغائبـــهْ

إذا ذكرَتْهـــا الـــنفسُ ظَلْـــتُ كـــأنَّني يُزعـــزعني قفقـــاف وِرْدٍ وصـــالبُهْ

(الطويل)

يشكل تكرار اسم (أسماء) مفتاحاً لأحزان الشاعر، ففي كل مرة يذكر فيها الاسم ترتد أحزانه إليه، محدثة ألماً عنيفاً في صدره، وقد يشكل هذا التكرار الرأسي لتلك الجملة الإخبارية في بداية كل بيت نغمة موسيقية جميلة، فقد تكررت أسماء أربع مرات متساوقة مع لفظة (النفس) التي تكررت مرتين، ولفظة القلب كذلك، وبذا يصبح هذا التكرار أكثر إثارة لحس المتلقي، ممّا لو وردت الكلمة مفردة .

وقد نقل اسم أسماء إحساس الشاعر، وعمق مأساته التي يعانيها، مما يدل على إيقاع موسيقي منسجم، يشكل انفعال الشاعر حيال ما ألم به من حالات الشوق والحنين، ثم أن هذا الحضور للاسم بشكل واضح داخل الأبيات يوحي بمدى تعلق الشاعر به؛ لأنه يملأ عليه حياته ولا يشعر بالأنس إلا به، لذلك يلجأ إلى مثل هذا الترديد الصوتي؛ لأنه يشغل حيزاً موسيقاً يتلاءم مع أحرف المد الحزينة التي تشكلت منها اسم أسماء، فقد أعطت على مستوى المقطوعة إيقاعاً حزيناً هادئاً ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي يشعر به الشاعر .

ويرد في أحيان كثيرة تكرار لكلمات معينة في أبيات القصيدة، وكل تكرار لهذه الكلمات يؤدي غرضا أساسياً لا يمكن فصله عن السياق بأي شكل من الأشكال ([1])، لأنه ليس شرطا أساسيا لا يقوم الشعر بدونه، ولكنه دال على غرض، يرمي إليه المبدع، ويقول المرقش الأصغر([2]):

لابْنَـــةِ عَجْـــلانَ بـــالجَوِّ رُسُـــومْ لم يَتَعَفَّـــيْنَ والعَهْـــدُ قَـــدِيمْ

لابْنَـــةِ عَجْـــلانَ إذْ نَحْـــنُ معـــاً وأيُّ حـــالٍ مـــنَ الـــدَّهْرِ تَـــدُومْ

يـــا ابْنَـــةَ عَجْـــلانَ مـــا أَصْـــبَرَنِي علـــى خُطُـــوبٍ كَنَحْـــتٍ بالقَـــدُومْ

(مجزوء البسيط)

[1]) موسى ربابعة ، التكرار في الشعر الجاهلي " دراسة أسلوبية " ، مجلة مؤته للبحوث والدراسات ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، ١٩٩٠م، ص ١٦٨ .

[2]) الديوان : ص ٩٤ .

أول ما يثير المتلقي، في هذه الأبيات، تكرار (ابنة عجلان) ثلاث مرات، متساوقة مع لفظة الدهر، التي تتكرر مرتين، وبذا يصبح هذا التكرار أكثر إثارة لحس المتلقي، ممّا لو وردت الكلمة مفردة، وقد نقلت هذه الكلمة (لابنة عجلان) إحساس الشاعر، وعمق مأساته التي يعانيها بعد فقد حبيبته، ممّا يدل على إيقاع موسيقي منسجم، يشكل انفعال الشاعر حيال ما ألم به .

ويوجد تكرار الكلمة (لابنة عجلان) التوافق الصوتي، ومن شأن هذا التوافق الصوتي أن يولّد موسيقا داخلية، بالإضافة إلى موسيقا الوزن، حيث تبرز هذه الكلمات المتكررة إيقاع النفس الإنسانية الحزينة ([1]) عما وراءها من قلب أثقلته وطأة البعد والغربة، التي ملأت قلبه بالهم وأصابته بالأرق، ونلاحظ أيضاً مجيء اللفظ هنا بعد أداة النداء الموضوعة للبعيد ليؤكد مسافة البعد بينه وبينها، وأداة النداء هي بمنزلة مقطع صوتي مفتوح يعكس من خلاله الامتداد الصوتي الذي ينطوي عليه هذا الحرف ليكشف لنا حدة إحساس الشاعر وتوتره النفسي، مما جعل إيقاع القصيدة يتكثّف ويتميز بالحيوية والحركة المستمرة .

ــ التكرار الصيغي :

وفي دائرة التكرار الصيغي، يطالعنا اسم (الفاعل) الذي ألح عليه المرقشان بشكل واضح في ديوانيهما (كقافية)، أو تكراره واضحاً في قرار الأبيات، ومن القصائد التي أدى اسم الفاعل دوراً مهماً في تشكيل إيقاعها الداخلي، قصيدة المرقش الأكبر ([2]):

لِمَــنِ الظُّعْــنُ بالــضُّحى <u>طافيــاتٍ</u> ... شِــبْهُها الــدَّوْمُ أَوْ خَلايــا سَــفِين
<u>جــاعلاتٍ</u> بَطْــنَ الــضِّباعِ شِــمالاً ... وبِــــراقَ النِّعـــافِ ذاتَ الـــيَمِين
<u>رافعــاتٍ</u> رَقْمــاً تُهــالُ لَــهُ العَــيْـ ... ـنُ علـــى كـــلِّ بـــازِلٍ مُـــسْتَكِين
<u>عامِــداتٍ</u> لِخَــلٍّ سَمْــسَمَ مــا يَــنْـ ... ـظُــرْنَ صَــوْتاً لِحاجــةِ المَحْــزُون

(الخفيف)

ارتبط اسم الفاعل بحركة الظعن (طافيات، جاعلات، رافعات، عامدات)، ويلاحظ هنا حرص الشاعر على توازن هذا التكرار، فقد استعمل نغمةً واحدةً لكلّ شطر من الأبيات

---

[1]) موسى ربابعة ، التكرار في الشعر الجاهلي " دراسة أسلوبية " ، مرجع سابق، ص ١٦٨ .

[2]) <u>الديوان</u> : ص ٧٨.

السابقة، فتكرار هذه الكلمات التي تصب في قالب صرفي واحد أعطت تماثلاً من نوع خاص زاد من وقع الإيقاع، لامتلاكها موقعاً ثابتاً في بداية السطر الشعري أو نهايته .

وقد أغنى تكرار اسم الفاعل الإيقاع الموسيقي الداخلي لقصيدته بسبب توالي حرف المد الذي هو جزء أصيل من تركيب اسم الفاعل، وبما يصنعه توالي المد من قيم خلافية مع الألفاظ الأخرى الخالية من المد، إذ يشكل وجود المد وانعدامه علو النغمة الموسيقية اللفظية وانخفاضها ، ممّا يُوجد إيقاعاً داخلياً مميزاً للقصيدة ([1])، إذ تشكل هذه الصيغة بما تحمله من مد، ما يشبه الزفرة التي تخرج من صدر الشاعر ليفرج عن همومه وآلامه، وينعكس بالتأكيد ذلك التكرار المُلح على موسيقا القصيدة من خلال المدّات المتتالية، التي جاءت ملائمة لتصوير الظعن في سيرها وهيئتها، فحركة الإيقاع تبدأ ممتدة، لترسم المسافات أو مساحات التصوير، وذلك بتكرار المدود عبر الألفات التي توحي بالخفة والانطلاق، فالإيقاع في صورة الظعن المجبرة على السير في وقت الضحى متناسق مع صورة الإنسان المجبر على ترك قبيلته، والإيقاع في الصورتين بطيء، فالإنسان في حركته البطيئة لعدم رغبته بالابتعاد عن أهله تشبه حركة الظعن في سيرها، والتناسق واضح بين المشهدين لوناً وحركة وإيقاعاً.

أحسن الشاعر استثمار الموسيقا التي تنشأ عن تكرار حرف النون؛ لينقل عبرها إيقاعاً يعكس مشاعر الحزن والألم، التي أبرزها حرف النون ([2])، والكسرة المصاحبة له لتجري صوته وتمده بدلالة الانكسار، وإن تردد صوت النون في القصيدة يبعث فينا الشوق لمحاولة معرفة النونات التي يرسلها الشاعر، والتي من المحتمل أن تكون هذه الأصوات الحزينة معبرة ومساوية لتلك الصرخات التي أرسلها ذلك الحزين الذي يعيش حياة الغربة .

وإذا أنعمنا النظر إلى هذا الصوت، ونربط بينه وبين عاطفة الشاعر وجدناه قوى الانطباق على الحالة التي يعبر عنها المرقش؛ حالة الأسى والأنين المكتوم وبذلك يلتحم أنين الأصوات بأنين المعاني، وتتناغم مع تجربته الحزينة اليائسة؛ وكأنه يلح على إبراز الشحنة الانفعالية التي يستشعرها في وجدانه، بحيث يخرج لنا ذلك الصوت الأسناني الأنفي المجهور؛ محاكياً به الأسى الذي يختلج في قلبه، والأنين الذي يعانيه؛ ممّا يؤكد " أن الشعر يشبه الموسيقا في

---

[1]) نهيل فتحي أحمد كتانة، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠٠٠م ، ص ١٨٩.

[2]) عبد الفتاح إبراهيم ، مدخل في الصوتيات ، (د. ط)، دار الجنوب للنشر، تونس ، (د . ت)، ص٨٧.

دلالة الأصوات على المعاني، بحيث إن السامع يفهم المعنى من الرنة والوقع، وإن هو لم يفهم الألفاظ تمام الفهم " ([1])، وهذا الصوت ما هو إلا صورة للأصوات الداخلية المتتالية، والمتناغمة التي اتخذت سلالم صوتية مختلفة بين الامتداد المفتوح والانكسار المخفوض، وكل ذلك ذو صلة بحميمية النفس التي كانت بمنزلة المرتكز الأول الذي يرتكز عليه الصوت الخارجي، إذ وفر للإيقاع بنوعيه أصواتاً داخلية تدعمه وتثريه وصوتاً خارجي يزينه ويغنيه .

ومن أنماط تكرار الصيغة استخدام المرقش الأصغر صيغًا معيّنة في كلمة القافية؛ حتى تتلاءم مع تفعيلة بحر الطويل (مفاعلن)، وقافية القصيدة، ففي قصيدته الميمية، يقول ([2]) :

أَلا يَا اسْلَمِي لا صُرْمَ لِي اليومَ فاطِمَا ... ولا أَبَداً ما دَامَ وَصْلُكِ دائِمَا

رَمتْكَ ابْنَةُ البَكْرِيِّ عَنْ فَرْعِ ضالَةٍ ... وهُنَّ بنا خُوصٌ يُخَلْنَ نَعائِمَا

تَراءَتْ لَنا يومَ الرَّحيلِ بِوَارِدٍ ... وعَذْبِ الثَّنايا لم يَكُنْ مُتَرَاكِمَا

(الطويل)

اختار الشاعر اسم الفاعل من الفعل الثلاثي الذي لامه ميم في كلمات عديدة هي : (دائما ــ ناعما – قائما – طاعما – صارما ــ فاطما ــ هائما ــ ظالما ــ لائما ــ سالما ــ نائما ــ واجما)، وهذه الصيغ مساوية لــ (فاعلن) من (مفاعلن) المقبوضة، وكذلك اختار اسم الفاعل من أفعال مضارعة ماضيها على وزن (فاعل) المنتهي بالميم، وذلك في كلمات (مفائما – مخارما ــ مراجما ــ مجاشما) لكونها مساوية لــ(مفاعلن) المقبوضة. وأيضًا اختار الجموع التي على وزن (فواعل) ولامها الميم المفتوحة، وذلك في (سواجما ــ فواحما ــ توائما) ؛ لكونها مساوية لــ (مفاعلن) في الوزن والروي .

ومما لا شك فيه أن صيغة اسم الفاعل وحضورها بهذه الكثرة ساعد على تماسك الأبيات، وساهم في بنائها بشكل جميل، ففي البيت الأول أوجد المرقش الأصغر التصريع من خلال كلمة (فاطما) في نهاية الشطر الأول وكلمة (دائما) في نهاية الشطر الثاني. ولم يكتف الشاعر باستخدام التصريع في المطلع فقط بل استخدمه في أكثر من بيت من أبيات القصيدة فصرع بين كلمة (معاصما – ناعما) في البيت الخامس، وبين (فاطما – متلائما) في البيت

---

[1]) روز غريب، <u>النقد الجمالي وأثره في النقد العربي</u>، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٩٣ .

[2]) الديوان : ص ٩٧ .

السادس عشر، وبين (واجما – نائما) في البيت الرابع والعشرين، فنجده يصرع أبياته وفق شكليه المعروفين: العروضي والبلاغي، فقد أورد التفعيلة (مفاعلن) نفسها في العروض والضرب مستخدماً الخبن، فدلالة التصريع هنا تكشف عن النزوع الحاد والتوتر النفسي الذي يعتري الشاعر بعد أن افتضح أمره أمام فاطمة بنت المنذر، وهذه الكلمات السابقة، وإن كانت متشابهة في بعض أصواتها إلا أنها متنوعة الدلالة؛ فكل كلمة لها دلالتها الخاصة المستقلة، والمتمعن في أبيات القصيدة، يجد أنها لا تحتوي سوى الحزن الجارف، الذي يغطي حياة الشاعر، وكأن فقدان المحبوبة حول حياته إلى شيء آخر مختلف عما سبق فلم يعد يطلق، إلا الأنات التي تعبر عما جاء به الفراق من عذاب نفسي، واستخدام الوصل بالألف يتناسب مع الحرقة والألم والآهات، فقد كرر الشاعر اسم حبيبته أكثر من سبع مرات، فيذكره بلفظ تارة وبتصغيره تارة أخرى لكنه لم يقف عند هذا التكرار فقط، بل كرر (وأني / لاستحي /ألا يا اسلمي ..) مما جعل ألفاظه تحمل نغما يزيد في القيمة التعبيرية للأداء اللغوي، بما يفيد تقوية النغم لأداء الغرض المراد وهو إظهار عمق الحس المرهف للشاعر في حبه وولعه لـ (فاطمة)، أي أن الشاعر قد عمد إلى تكرار ألفاظ وصيغ معينة لخدمة الجرس الصوتي، والنغم الموسيقي بما يزيد من تناسب الأصوات في قصيدته " باعتبارها المبدأ الذي يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر " ([1])، التي تمثل دوراً مميزاً وأساسياً في إيجاد الإيقاع ضمن دائرة الترنم الصوتي مما يبعث على الشد والانتباه .

---

[1]) لوتمان ، تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، مرجع سابق، ص ٦٥.

٢ ـــ مستوى التدوير :

يشكل التدوير تقنية إيقاعية أخرى تصب في إطار البعد العروضي للقــصيدة العموديــة، وتنشأ من اقتسام الشطرين لمفردة واحدة يكون أولها في نهاية الصدر ونهايتهـا فــي بدايــة الشطر الثاني ([1])، فالتدوير ليس ظاهرة اعتباطية، بل هي أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيــق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر .

فإذا كانت دراسة سيكولوجية الإيقاع في القصيدة المدورة تقــود إلــى إبــراز جماليــات الإيقاع، فان دراسة تقنية التدوير في القصيدة العمودية تسهم في الوقوف علــى مــسوغاتها الدلالية والإيقاعية، ذلك أن كليهما يعتمد على مفردات وجمل، وفي علاقتها بالموضوع الــذي تعبر عنه ([2])، وعلى هذا الأساس لم يعد التــدوير فــي القــصيدة العموديــة أســير التقاليــد العروضية، أو مجرد كونها حرية عروضية، أو فسحة إيقاعيــة هــشة، بــل ربمــا متنفــساً عروضياً، فائدته أن " يسبغ على البيت غنائية وليونة، لأنه يمده ويطيل صوته " ([3]) .

وبذلك يكون التدوير المتمرد الأول الذي يخرق نظام استقلالية الــشطرين فــي ضــوء معطيات التكوين الصوتي والدلالي للبيت الشعري، إلا أن أشطر التدوير تظل في النهاية تحتفظ بقيمتها الوزنية ـــ عروضياً ـــ من حيث احتواؤها على نفس التفاعيل التي تقتضيها الأشــطر السابقة عليها ـــ المنفصلة إلى شطرين ـــ ويظل إمكاناً قابلاً للتشكيل والتعدد حسب التجربــة الشعورية، وانسجاماً مع درجاتها الروحية والفكرية .

وإذا كانت الدراسة الأسلوبية تحتم على المحلل الأسلوبي إجراء إحصاء لعــدد مــرات ورود الظاهرة الأسلوبية بغية " تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه " ([4]) فقد احتوى ديوان المرقشين على (٣٠) بيتاً مدوراً، وقــد أفــضى التأمل والاستقراء لديوان المرقشين، إلى الوقوف على أبيات حافلة بهذه التقنية عكست ولــع

---

[1]) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط١، مكتبة الشباب، المنيرة، ١٩٩٧م، ص ١٩١.

[2]) طراد الكبيسي ، " التدوير في القصيدة الحديثة "، مجلة الأقلام ، العدد ٥ لسنة ١٩٧٨ ، ص١٤ .

[3]) الملائكة ، قضايا الشعر ، مرجع سابق، ص ١١٢ .

[4]) هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، مرجع سابق، ص٦٠.

الشاعر لاستثمار الطاقات الإيحائية لهذه التقنية بما يسهم في إغناء البعد الدلالي للقصيدة . يطالعنا التدوير في قصيدة المرقش الأكبر ([١]):

النَّشْرُ مِسْكٌ والوُجُوهُ دَنا ... نِيرُ وأَطْرافُ البَنانِ عَنَمْ
لم يُشْجِ قَلبِي مِلْحوادِثِ إل ... لاَ صاحِبِي المَتْرُوكُ في تَغْلَمْ
ثَعْلَبُ ضَرّابُ القَوانِسِ بالس ... سَيْفِ وهادِي القَوم إِذْ أَظْلَمْ

تشكل كلمة دنانير بؤرة محوريّة تربط بين شقّي البيت، وتعكس من خلالها الموقف النفسي الذي يستشعر به الشاعر، فقد جعل من كلمة دنانير رابطا لغويّا يعكس رابطا دلاليّا ومعنويّا، فربط لفظ دنانير بالوجوه في شقّه الأول، وبإطراف البنان في شقّه الثاني، والموصل بين الشطرين في البيت الثاني أداة الحصر إلا، فالمسوغ الشعري الذي دعا إلى ضرورة التدوير في البيت الثاني هو مسوغ دلالي، إذ إن هذا البيت المدور مع البيت السابق والمكمل له، هو بؤرة ومحرك الدلالة في القصيدة وكأن لا بد من تميزه إيقاعياً كذلك، لهذا خضع للتدوير كي يستقل في تميزه وظهوره وسيادته الموسيقية والدلالية، وفي البيت الثالث تنقسم لفظة السيف لتدور البيت، فربطها الشاعر بما قبلها لتأكيد على قوة ثعلبة ابن عمه، وبما بعدها لإلصاق القوة بثعلبة، فهذا المعنى شديد الصلة والترابط مع بعضه بعض، وهو بذلك يشير إلى فارس القبيلة ودفاعه عن الحق ورد شرف مهان وحق مضاع .

ويبدو أن أبيات التدوير هذه ترتبط بمعاني الحركة وأفعال النفس في منازعها الانفعالية المختلفة بما تتيحه تتابع التشكيلات الصوتية، وتلاحقها بسرعة للدخول في مساحة البيت كاملا، وبذلك يكسب الشاعر انتباه المتلقي، ومشاركته في العواطف والأفكار بما يحقق له غرضه المتمثل في تأملاته وأفكاره المتمثلة في وصف لؤم بعض القبائل ([٢]):

وَيخْرُجُ الدُّخانُ من خَلَلِ ال ... سِّتْرِ كلَوْنِ الكَوْدَنِ الأَصْحَمْ
حَتَّى إذا ما الأَرضُ زَيَّنَها ال ... نَّبْتُ وجُنَّ رَوْضُها وأَكَمّ
ذاقُوا ندامةً لو أَكَلُوا ال ... خُّطْبانَ لم يُوجَدْ لهُ عَلْقَمْ

---

[١]) الديوان : ص ٦٨ .

[٢]) المصدر نفسه : ص ٧١ .

تواصل تقنية التدوير حضورها في الأداء الشعري من خلال تشكيلات لغوية غير متجانسة تجمعها بنية مضادة (خلل ال ــ ستّر) و (أكلو ال ــ الخطبان) فيتحول المرئي إلى ملموس عبر إسناد (خلل) بصورته الملموسة إلى (الستر) بصورته المرئية، خالقاً بذلك صورةً مفارقة للغة المعيارية، وخرقاً للأنماط المألوفة في التداول، بغية المواءمة بين دلالات متنافرة اشد التنافر.

وهذا التدوير يمثل تدفق معاني عديدة في زمن قليل، وكلمات وجيزة متصلة، بدلالة إيحائية ترقى إلى مستوى الحقيقة في نظر الشاعر، من خلال أداة التعريف (أل) التي تعطي "إحساس صوتي بأنها كلمة مستقلة " ([1])، فالبنية التي اعتمدها الشاعر هي بنية كاملة، تستقل في دلالاتها الموضعية، إلا أنها ترتبط بنسق دلالي واحد يؤدي إلى الالتحام، وهذا الالتحام الكبير في نسيج لغة القصيدة يفسر هيمنة التدوير الذي جاء به هنا بمثابة رابط موسيقي لهذا النسيج الشعري .

تظهر تقنية التدوير في الأبيات السابقة واضحة الدلالة على عمق ارتباطها بالمعنى، ولم يستعمل الشاعر ظاهرة تدوير الشطرين بمحض إرادته لتحقيق رغبة فنية ما، إنّما حالته النفسية والانفعالية الناقمة جعلته يعرض بخصوم له من طرف خفي لم يصرح باسمهم، فهجاهم بالبخل الذي يدفعهم إلى إخفاء نارهم حتى لا تظهر من بيوتهم، وبالحقد الذي ملأ عليهم صدورهم .

وتعني هذه التقنية تدوير الموضوع، أي اتصاله دون انقطاع، حتى يكون الموضوع مترابطا، متماسكا، وهذا يعني عدم وجود جمل أو مفردات زائدة لا تفيد الموضوع، أي أن حذفها لا يؤثر على موضوع النص، وبالتالي يحقق الوحدة العضوية له، وهو يشير إلى دور المبدع الهام في انتقاء المفردات التي لا نستطيع أن نضع لها بديلا، واختيار الجمل التي لا يتكرر معناها، مما يفيد أيضا في تناسق وترابط النص بالرغم من الاضطراب الوزني الذي أشار إليه النقاد في القصيدة .

---

[1]) أحمد كشك، التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، ط١، مطبعة المدينة، (د.م)، ١٩٨٩م، ص ١٢٣.

٣ ــ مستوى التوازي :

إن النص الشعري يقوم في طبيعة تكوينه على تنظيم مكوناته اللغوية والصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية بطريقة خاصة، أساسها التشاكل والتخالف بين وحداته، بحيث تحاكي كل وحدة لغوية قائمة في النص وحدة أخرى ــ سلباً أو إيجاباً ــ في موضع آخر من مواضع بنائه اللغوي، وهو ما ينتج عنه نوع من التفاعل المستمر بين وحداته من ناحية، وتحقيق أكبر قدر من التناغم الإيقاعي والتأثير الفني من ناحية أخرى ([١]). وإننا لسنا في مقام البحث في خصائص النص الشعري كلها أو التنظير لها، وإنما نسعى من خلال هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على واحدة من بين جملة خصائصه الفنية، وهي خاصية التوازي، كما تتجلى في ديوان المرقشين .

فالتوازي مصطلح هندسي، وهذا المصطلح كغيره من المصطلحات العلمية التي انتقلت إلى النقد الأدبي فهو " مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست تطابقاً كاملاً ولا تبايناً مطلقاً، من ثم فإن، هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما – في نهاية الأمر – طرفا معادلة وليسا متطابقين تماماً، فإننا نعود ونكافئ بينها على نحو ما، بل نحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما " ([٢]) .

والتحليل اللساني للعمل الأدبي ينبغي أن ينحصر في كشف النسق اللغوي الكامن في بنيته بتمثلاته المتعددة، " وإن كل مجموعة من الظواهر التي يعالجها العلم الحديث تعالج لا باعتبارها تجميعاً ميكانيكياً بل كوحدة بنيوية كنسق، والمهمة الأساسية هي اكتشاف قوانين النسق الجوهرية سكونيةً كانت أو دينامية" ([٣])، وإذا حاولنا أن نكشف عن بنية التوازي ووظيفتها الشعرية في ديوان المرقشين، فإننا سنحاول أن نقف عند بعض أشكال التوازي الماثلة في النص الشعري وليس كلها، لأن أي كلام لا يخلو من ظاهرة التوازي سواء أكان

---

[١]) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ١٩٨٥م، ص ص ١٩– ٣٠ .

[٢]) لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ص ١٢٩.

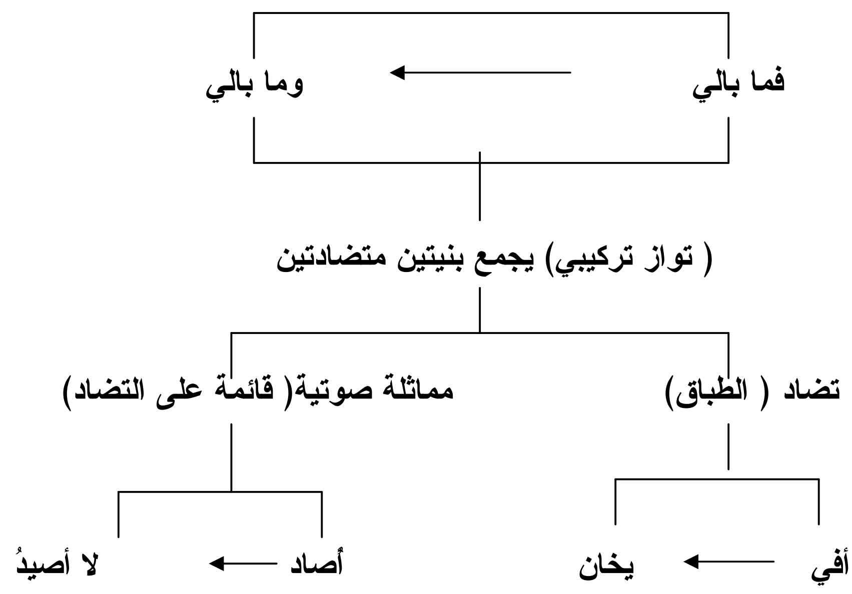
[٣]) محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر ، ط ١، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء، (د.م) ، ١٩٩٠م ، ص ١٩.

وجودها بشكل مكثف أو بشكل عرضي، وأحياناً يكون التوازي متجسداً في هيئة تتحقق معها درجات أعلى من التماثل الصوتي؛ أي أنها– إضافة إلى توازنها من حيث الوزن – تتشابه في المصوت الأخير، فتنشأ عن ذلك أنساق إيقاعية تتجلى في صورة تقفيات داخلية، ممّا يمنح البيت تناغماً إيقاعياً متزايداً، ومن ذلك قول المرقش الأكبر ([1]):

فَمـا بَـالي أَفِـي ويُخَـان عَهْـدِي	وَمـا بـالي أُصَـادُ ولا أَصِـيدُ

(الوافر)

نجد في هذا البيت تكرار كلمتي (فما بالي ، وما بالي) المتشابهتين في الوزن (مُفاعلْتن)، إذ إن هذا التكرار يحدث في البيت " إيقاعاً صوتياً يشارك في موسـيقية الـنص، لأن تكـرار الصيغة يعني نمطاً تتردد فيه وحداته الصوتية " ([2])، فتعزف على وتر موسيقي يـنجم عنـه إيقاع صوتي يبرزه " تكرير الفونيمات المتماثلة والمتشابهة "([3])، كما أننا نلمس التقابل الدلالي الواضح بين لفظتي (أفي / يخان)، التي تتوسط فضاء البيت، والمماثلة الصوتية في (أصاد / لا أصيد)، بحيث يحرك التوافق الإيقاعي بين الكلمتين تنافراً دلالياً في الذهن، فوظيفة التماثـل هنا لا تقتصر على التوقيع الصوتي بما تحمله الكلمات من موازنة، بل يتعدّى ذلك إلى إثـارة الخيال عبر تقديم جوّين متضادّين متنافرين .



[1]) الديوان : ص ٥٢ .

[2]) محمد صالح الضالع ، <u>الأسلوبية الصوتية</u> ، (د . ط)، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م، ص ٣٥ .

[3]) جوزيف شريم، <u>دليل الدراسات الأسلوبية</u>،(د. ط)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٩١ .

فالشاعر في هذا البيت يطابق بين (الوفاء، والخيانة) مع التركيب فما بـالي، ويماثـل صوتياً بين كلمتي (أصاد ، لا أصِيدُ) مع التركيب نفسه، ممّا أحدث نوعاً من التوازي المتماثل تركيبياً، وقد زاد من تشابك هذه المعاني التجاور المكاني بين المتضادات المتمثلـة بمركزيـة الفرد (الشاعر) مقابل الآخر (المحبوبة) في السياق النصي، وقد قدم نفسه على أنه الإيجـابي من خلال موازنة دلالية تقوم على التضاد والتقابل، فالتركيب الأول بدأ باستحـضار موضـوع الإخلاص والغدر، والثاني القوة والفخر والصلابة وعدم إمالة الرأس والالتفات إلـى الآخـر، ويبدو أن الشاعر أراد من هذا التضاد التعبير عن حالة الاضطراب النفسي الذي أصابه نتيجـة عدم وفاء عمه بالعهود.

ومن نماذج التوازي قول المرقش الأصغر ([1]):

فـأَوَّلُ الليـلِ لَيْـثٌ خـادِرٌ   وآخِـرُ الليـلِ ضِـبْعانٌ عَثُـورْ

(مجزوء البسيط)

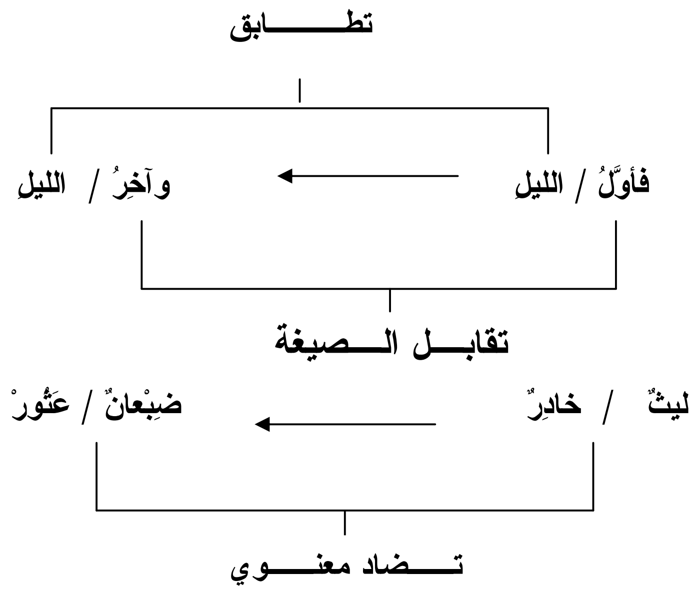
فالمتأمل للهندسة الصوتية لهذا البيت، يجد أنه زاخرٌ بالتوازيات الصوتية المعتمدة على التقابل الدلالي، محققاً بذلك أعلى درجات الانتظام الصوتي، مما يخلق تساوقاً وانسجاماً بـين الإيقاع والتركيب مولداً بذلك ما يسمى بـ (التوازي الإيقاعي) الذي "يقـوم علـى التقابـل أو التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية "([2]) وذلك في التوازي القائم على المطابقة التامة بين المفردات نلمسه في توازيات أسـهمت فـي إغناء البعد الدلالي للنص، نتيجة الجمع بين بناءات متضادة من جهة، ضماناً لتحقيـق تـوازٍ إيقاعي، ينهض على التضاد والتقابل الدلالي، ضمن نظام فني وفكري أكثر خفاء ودقة في بناء النص .

فقد أسهم هذا التقابل بصفته المتضادة إلى إبراز الفجوة الدلالية، بين تجربتين مغايرتين هما تجربة الشاعر الفارس القوي، وتجربة الآخر الضعيف، وتبرز هنا ثنائيـة الماضـي (أول الليل) / والحاضر (آخر الليل)؛ فالماضي الجميل الذي كان فيه سيداً، وفارساً لا يعادله فارس، يقابله الحاضر المحكوم بالعثور والضعف، وهذا التضاد يزيد حدة التوتر؛ لذا يستدعي الشاعر

[1]) الديوان : ص ٩١.

[2]) بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، مرجـع سـابق، ص ٦١.

وصف الخمر في هذه الأبيات لكي يعقد مقارنة بين ما تفعله الخمرة بشاربها وبين توتر علاقة الذات بالظرف الذي يحيط بها، فاستطاع الشاعر من خلالها أن يعكس التوتر الموجــود بـــين الواقع والحلم، أو بين الرؤية والرؤيا.



فالأول يبدأ باستحضار موضوع القوة والصلابة والحذر(ليثٌ خادر) وهذا يعني أن هنالك تصادماً زمنياً مع واقع تجربة هذا الآخر (ضبعانٌ عثورْ) والتي جاءت هنا موسومة بدقة فـــي رسم الصورة، وإحداث نوع من التغاير المعنوي بين (خادر) و(عثور) التي تأخذ حيزاً تأثيريـــاً في ذهن القارئ، فقد باعد المرقش الأصغر في البيت بين المتطابقين، فهذا الأمر الـــذي يـــشد المتلقي ويطيل مدة التوتر في البيت. ولا يخفى الإيقاع الذي يولده التضاد في البيت الـــشعري، فإنه يتوازى والإيقاع النفسي المتوتر الذي يعانيه المرقش، والذي تعكسه هذه الرائيـــة، مـــن خلال تكرار لفظة (الليل) التي تحمل في بنيتها العميقة صورة الظلام الموجود في حياته يعادلها صورة الظلام الموجود في قبيلته، فصورة الظلام التي يعيشها لا يمكن أن تتبدد إلا إذا تبدد ظلام القبيلة .

وبناءً على ذلك نستطيع أن نقول: إن للرؤية والرؤيـــة المـــضادة دلالـــة نفـــسية عميقـــة، فالشاعر في تأسيس نسقه الخاص استطاع أن يوضح حقيقة مشاعره عـــن طريـــق الانحـــراف في اللغة .

الفصل الثانـي

الظواهر التـركيـبـيـة في شعر المُرَقِّشَيْن

- ❖ التقديم والتأخير
- ❖ الاستفهام
- ❖ التوكيد
- ❖ النـفي

*** إن الكلام لفي الفؤاد وإنّما***

*** جعل اللسان على الفؤاد دليلا***

تعتمد الأسلوبية في دراستها للتركيب على الجانب النحوي الذي يصف القواعد، التي بها يتم تأليف الجمل من الوحدات الدالة، فهي لا تختص بدراسة المركب من الكلام وحده، بل تتناول جميع مظاهر الكلام من مفردات وتراكيب، و " كل أسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة ([١])، من حيث إن النحو بمعناه التركيبي يمثل مركز التقاء الدراسات الأسلوبية، إذ تأتي الأسلوبية من وراء النحو لتتحرك في حرية؛ لأن النحو يحدد لنا أساليب تكوين الجمل، ومواضع الكلمات ووظائفها من حيث قدرتها على ضبط قوانين الكلام ([٢]).

لذلك نجد التراكيب النحوية بوضعيها (الأصلي) أو (المجازي) تخضع لقوانين النحو، إذ لا يمكن أن يمتاز التركيب بالإبداع من دون أن يخضع لقواعد اللغة المعيارية وثوابتها؛ لأن تغيير مواقع الكلمات بطريقة عشوائية لا تخدم المعنى إنما يفسد التركيب ولا يستطيع المتلقي فهمه إلا بعد أن يعيد ترتيب كلماته ويربط كل دال بمدلوله، لذا علينا أن نفرق بين الاختيار الذي يخدم النص ونستدل منه على أغراض المتكلم، والاختيار الذي يخرج عن معيارية التركيب النحوي ويخل بترتيبه([٣]) فلا نكاد نعرف له معنى .

فدراسة التراكيب إذن تستند إلى البحث عن القيم التعبيرية أو السمات الأسلوبية؛ لأن التركيب النحوي متى ما أفتقد سماته الأسلوبية أفتقد قيمته وضاعت هياكله اللغوية، والمفردة خارج التركيب النحوي لا تشكل قيمة معنوية على أصل الوضع، فلفظة (كتاب) مثلاً لها مدلول مستقر في ذهن المتكلم والمتلقي يميزها عن غيرها من المفردات، ولا تؤدي غرضاً زائداً على مدلولها لو تكلم بها المتحدث وحدها، أما إذا جاءت في تركيب آخر، فإنها تؤدي معنى جديداً تكسبه من وظيفة رتبتها في بنية التركيب النحوي، وذلك مثل الفاعلية والمفعولية، والإضافة والحالية والوصفية، وغيرها من المعاني التي نجدها في المفردات داخل بنية التركيب النحوي التي تُضمَ إلى بعضها من خلال مناسبة معنوية مشتركة ترتبط بها المفردة بغيرها من المفردات ارتباطاً حقيقياً أو مجازياً ([٤]) .

---

[١]) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .

[٢]) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مرجع سابق، ص ١٩٥.

[٣]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، مرجع سابق ، ص ص ٦٩ـــ ٧٩ .

[٤]) انظر : عدنان محمد سلمان، دراسات في اللغة والنحو، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٩١م، ص ص ٢٧، ٣٣، ١٢٥. وجون لاينز، اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة عباس صادق الوهاب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٧م ، ص ص ٦١– ٦٢ .

ويعد التركيب النحوي المتمثل في الجملة، البنية اللغوية التي تحمل الدلالات العديدة، والعلامات التعبيرية الناشئة عن التفاعل اللغوي الذي يتجاوز اللفظ المفرد، ليتناول علاقات الترابط التي تشد أطراف النسيج اللغوي داخل النص، " وتجعله لحمة واحدة ترتبط بها مكونات المنجز الأدبي" ([1]).

والعلاقة بين مفردات التركيب النحوي ليست علاقة عفوية، بل هي نتيجة خضوع اللغة لنظام خاص " يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولاً وقصراً، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء، والنفي والاستفهام؛ ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها – هو الذي يُكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية "([2])، ولا يمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها ([3]) .

وبناءً على ذلك ندرس أبرز المنبهات الأسلوبية التركيبية، التي شكلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً في شعر المرقشين، ومنها :

- التقديم والتأخير .
- الاستفهام .
- التوكيد .
- النفي .

---

[1]) يوسف الكوفحي، " أعمال جبران خليل جبران العربي : دراسة اسلوبية " رسالة ماجستير، كليـة الآداب ، جامعة اليرموك، إربد ، الأردن ، ٢٠٠٧م، ص ٥٦.

[2]) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧ .

[3]) جون لاينز ، اللغة والمعنى والسياق ، مرجع سابق ، ص ٨٣ .

« التقديم والتأخير »

يعد التقديم والتأخير من أهم الظواهر الأسلوبية على مستوى التركيب، وهو " تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر " ([1]) بمعنى آخر هو تغير يطرأ على النسق المثالي للجملة، مقدماً ما حقه التأخير، ومؤخراً ما حقه التقديم لغايات جمالية ومعنوية تأثيرية " انطلاقاً من كون الحقيقة الأدبية للصياغة هي التعبير والتأثير على صعيد واحد " ([2])، وهو بهذا يمثل خروجاً عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية " ([3]) .

والأصل في الجملة العربية أن تخضع لترتيب يُنظِّم تتابع أجزائها في الهيكل الأساسي للبناء اللغوي ومن ثم تستكمل عناصر أخرى يتم بها التعبير وتنقل الآراء والانفعالات، فهناك التركيب الاسمي للجملة وفيه يتقدم المبتدأ ثم يتلوه الخبر، والتركيب الفعلي للجملة تبدأ فيه بالفعل ثم الفاعل وبعده المفعول به ثم تتوالى الأجزاء الأخرى التي تكون مشتركة في الجملة الاسمية والفعلية كالحال والتمييز، ويلحظ التكامل ما بين الاسمية والفعلية إذ قد يأتي الخبر جملة .

أما عن اهتمام البلاغيين في هذا المجال، فها هو الجرجاني يؤكد أهمية مبحث التقديم والتأخير وفوائده وجماله بقوله " هو بابٌ كثير الفوائد جَمُّ المحاسن واسع التصرُّف بعيد الغاية. لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ ويُفضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شِعْراً يروقك مَسْمَعُهُ ويَلْطُف لديك موقعُهُ ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطُف عندك أنْ قُدِّم فيه شيء وحُوِّل اللَّفظ عن مكانٍ إلى مكان " ([4])، والتقديم عند الجرجاني على وجهين : " تقديم يقال: أنّه على نية التأخير وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل .... ، وتقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم وتجعله باباً غير بابه وإعراباً غير

---

[1]) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مرجع سابق ، ص ٣٣١ .

[2]) محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م ، ص ٨٢ .

[3]) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مرجع سابق ، ٣٢٩.

[4]) الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص ١٠٦.

إعرابه، وذلك أن تجيء في اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبراً له، فتقدم هذا على ذلك وتؤخر ذاك على هذا " ([1]) .

وهو بذلك " يمثل عاملاً مهماً في إغناء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء هذا الانزياح اللغوي " ([2])، ومن هنا نستدل على أن تغير التركيب في الجملة ذو أثر كبير على الدلالة، إذ تعمد القرائن المعطاة إلى فتح مغاليق النص، وإيجاد دلالة جديدة تكسب النص روحاً جديدة وتصويراً فنياً وإبداعاً متميزاً يترك وقعاً في نفس المتلقي .

ولعلّ الحديث السابق يلفت النظر إلى أهم وظيفة من وظائف الانزياح ألا وهي "المفاجأة"([3]) التي تتولد نتيجة لاستعمال عناصر اللغة استعمالاً مغايراً للمألوف يعكس جمالية فنية توازي إيحائية اللغة، وهذا الخروج أو الانحراف لا يعد عيباً أو نقصاً في الجملة إذا كان مقصوداً أو موظفاً لإنتاج الدلالة الشعرية .

ومن خلال رصد هذه الظاهرة في شعر المرقّشين يلحظ أنها كانت ذات تردد كبير، وقد كان لهذا التردد دور بالغ في إنتاج الدلالة ووجود القيمة الجمالية وتحققها، ومن نماذج ذلك قول المرقش الأكبر ([4]) :

سَرى لَيْلاً خَيالٌ مِنْ سُلَيْمى فَأَرَّقَني وأَصْحابي هُجُودُ ([5])
فَبِتُّ أُدِيرُ أَمْرِي كُلَّ حالٍ وأَرْقُبُ أَهْلَها وهُمُ بعيدُ
عَلى أَنْ قَدْ سَما طَرْفِي لِنارٍ يُشَبُّ لها بِذِي الأَرْطى وَقُودُ ([6])

---

[1]) الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص ١٠٦ .

[2]) عبد الباسط محمد الزيود ، " دلالات الانزياح في قصيدة الصقر " ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٣، العدد الأول ، ٢٠٠٧م، ص ١٦٤.

[3]) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، مرجع سابق ، ص ٨٥.

[4]) الديوان : ص ٥١ .

[5]) سرى : أي قدم . هجود : نيام .

[6]) سما : ارتفع . الأرطى : شجر ينبت في الرمل . الوقود : حطب الأرطى .

حَوالَيْهـا مَهـاً جُـمُّ التَّراقـي وأَرْآمٌ وغِـزْلانٌ رُقُـودُ (١)
نَـواعِمُ لا تُعـالِجُ بُـؤْسَ عَـيْش أَوانِـسُ لا تُـراحُ وَلا تَـرُودُ (٢)
يَـزُحْنَ مَعـاً بطـاءَ المَـشْيِ بُـدّاً علـيهنَّ المَجاسِـدُ والبُـرُودُ (٣)
سَـكَنَّ ببلْـدَةٍ وسَـكَنْتُ أُخـرى وقُطِّعَـتِ المواثِـقُ والعُهُـودُ
فَمـا بـالي أَفِـي ويُخـانُ عَهْـدِي ومـا بـالي أُصـادُ وَلا أَصِـيدُ
ورُبَّ أَسِـيلةِ الخَـدَّيْنَ بِكْـرٍ مُنَعَّمَـةٍ لهـا فَـرْعٌ وجِيـدُ (٤)
وذُو أُشْـرٍ شَـتِيتُ النَّبْـتِ عَـذْبٌ نَقِـيُّ اللَّـوْنِ بَـرَّاقٌ بَـرُودُ (٥)
لَهـوْتُ بهـا زَمانـاً مِـن شَـبابي وزارَتْهـا النَّجائِـبُ والقَـصِيدُ (٦)
أُنـاسٌ كلَّمـا أَخْلَقْـتُ وَصْـلاً عَنـانِي مـنهُمُ وَصْـلٌ جَدِيـدُ (٧)

(الوافر)

والناظر في هذه الأبيات يلحظ أن النص مبني على الجمل الفعلية المتصلة بعضها ببعض بحرفي العطف (الواو والفاء). كما يلاحظ في جملته الافتتاحيّة (سرى ليلاً خيالٌ من سليمى) تقديم المفعول به (ليلاً) على الفاعل (خيالٌ)، فقدم الشاعر هنا (ليلاً) مع أنه أصله التأخير، فالترتيب هو (سرى خيالٌ ليلاً من سليمى فأرْقني)، وفي البيت الثاني نجد أن الشاعر استخدم تقنية التقديم مرة أخرى لما حقه التأخير رتبة، نحو تقديم الخبر على المبتدأ في (أرقب أهلها وهم بعيدُ)، وكان الأصل أن يقول : (وهم بعيد أرقبُ أنا ما يكون من أهلها)، ثم قدم في البيت الثالث شبه الجملة (لنارٍ) وأخر الفعل (يشب) مع أنه أصله التقديم.

---

(١) المها :بقر الوحش. جم التراقي: لا حجم لعظامها وقد غمرها اللحم . التراقي : جمع ترقوة، وهي مقدم الحلق في أعلى الصدر. آرام : ظباء بيض .

(٢) لا تراح : لا يرجع الراعي بها في المساء إلى البيت .

(٣) البد : جمع بداء ، وهي الكثيرة لحم الفخذين حتى تصطكا. المجاسد : مفردها مجسد ، وهو الثوب الذي يلي الجسد . البرود : مفردها البرد ، وهو الثوب الذي يلبس ظاهراً ويغطي الجسم .

(٤) أسيلة الخدين : طويلة الوجه ، صقيلة الخدّ . الفرع : وهو الشعر . الجيد : العنق .

(٥) الأشر : تحرز في الأسنان يكون في الأحداث . شتيت النبت : متفرق الثنايا . برود : بارد .

(٦) النجائب : النوق السريعة . القصيد : الشعر .

(٧) أخلقت : أبلت . عناه : أهمَّه .

ويلاحظ الانزياح التركيبي في أبيات النص الأخرى وقع في تقديم الخبر شبه الجملة (عليهن) على المبتدأ (المجاسد) مع أنه أصله التأخير (المجاسدُ عليهن والبرودُ)، وكذلك كسر الشاعر بنية التركيب مرة أخرى في تقديم الخبر(قطَّعتِ)، وهو أولى بالتأخير (المواثقُ قطعتِ والعهود)، وفق نظام الجملة الاسمية، " ولكن نظام الدفقات الشعورية الذي يحكم العملية الإبداعية لا يعترف بمثل هذا التركيب اللغوي، فجاء الانزياح التركيبي معبراً وخادماً للمعنى"([1])؛ لأن في تقديمه تكثيف بالإيحاء ولما يشكله من مركز جمالي ودلالي لافت في القصيدة، وكذلك قدم الجار والمجرور (لها) على المبتدأ (فرغٌ)، وأخر الفاعل (النجائب) على الفعل (زارتها) .

ويبدو من الملائم الالتفات – هنا – إلى أن الشاعر قد استعمل تقنية التقديم والتأخير، وذلك في غير موقع من هذا النص، تتمدد تدريجياً في تجاوز البنية التركيبية (النحوية) باستخدام استعمالات مغايرة للمألوف شكلت صدمة للمتلقي ولدت عنده دهشة واضحة([2]) لمعرفة ما هي الدلالات الكامنة وراء هذا التجاوز؟

إن ما تقدم من الحديث عن وصف تقنية التقديم والتأخير في الأبيات السابقة لا يكفي؛ لأنه كان تحركاً في المستوى السطحي من بنية النص، ووصفاً للبنية من الناحية اللغوية وتشكيلها، ولذلك لا بد لنا من أن نتحرك في المستوى العميق الذي تنتجه هذه التقنية بارتباطها بالسياق الكلي للنص.

يقول محمد عبد المطلب : " إن طريقة دراسة الدلالات لا تمتلك وسائل محددة لإنتاج دلالة محددة، وإنما الأنساق هي التي تخلق دلالاتها نتيجة لتحليل علاقاتها وصلتها بالواقع، أي أن الملمح الإشاري للغة لا بد أن يلعب دوراً بارزاً في خلق الدلالة وإنتاجها، ومن ثم إظهار الخطاب الأدبي في صورته التي تقربه من الفهم " ([3]) .

---

[1]) عماد الضمور، " ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية "، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة مؤتة ، الكرك ، الأردن، ٢٠٠٤م، ص٣١٤ .

[2]) توفيق محمود علي القرم ، " الانزياح الأسلوبي في شعر السياب "، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ،٢٠٠٧م، ص ٨٦ .

[3]) محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ، ط٢، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٥م، ص ١٤٧ .

ويبدو لي أن التقديم في لفظ (ليلاً) قد مثل إجراء أسلوبياً في مخالفته المستوى المعياري لترتيب الجملة، ودلالة هذا التقديم للاهتمام باللفظ المقدم، وربما لامتلاكه القدرة على توصيل الفكرة أكثر من لفظ (الخيال)، والليل علامة كونية أشاعت جواً نفسياً مملوءاً بالقلق والهواجس المختلفة باستعمال حرف العطف المقترن بالفعل (فأرَّقني) لإظهار معاناة الشاعر النفسية التي تراوده طوال الليل بسبب (الخيال) الذي تَجَسْدَ فيه ظلمة الليل، وتكاثرت به الأوهام والذكريات، وضيق هذه الظلمة تتجسد في دلالة (لنارٍ يشبُ) النار بوصفها المثبت من خلال أسلوب التوكيد، والنار هنا تستوي مع ظلمة الليل الذي لا خروج من ضيقه، وذلك أن النار لا خروج من ضيقها بدلالة الفعل (يشب)، الذي يربطنا نفسياً بجو الضيق والعجز الذي يشعر به الشاعر.

لذا أخر الخيال (رمز الحياة والأمل) وقدم الليل (رمز انتفاء الحياة)، ليظهر معاناته التي يعيشها من ألم الوحدة وظلام الوحشة والغربة التي يظهرها دال (الليل) بكل ما يحمله من معاني القسوة التي تشكل في هذه التجربة خطاً من خطوط إنتاج الدلالة، وكان أولها ارتباط قسوة الليل بقسوة النار .

أما الجزئية الأخرى من النص يتقدم فيها الجار والمجرور (عليهن المجاسد ، لها فرع) في الجمل الاسمية ليثبت تلك السمات والأوصاف، أما الجملة الفعلية(قطَّعت المواثق) تأتي في أغلب أحوالها معبرة عن حالة التغير والتحول، فأفاد التقديم هنا التخصيص وتأكيد شدة قطع العهود التي بينه وبين عمه عوف. أما تأخير الفاعل (النجائب) وتقديم غيره عليه؛ لأنه ليس بمكان أهمية لدى الشاعر فقدم ما هو أهم بالنسبة إليه .

وهكذا، فإن المخالفة البارزة في الخلخلة التركيبية للجمل قد عملت على منح النص الإيحاء واللغة الإبداعية، وساعدت على إبراز المعنى العميق الذي ينطوي عليه الخطاب الشعري من خلال خلخلة القواعد اللغوية، وتداخل الصور، فالشاعر ربط بين صورة المرأة ، وصورة الطبيعة الحية، ونعتها بجملة من الصفات الجمالية، إذ يحيلنا ذلك على مقوم تختص به المرأة وفق الرؤية الجاهلية، كونها رمزاً للخصب، وقد خص الشاعر الظبية ، لأن " اتساع حدقة عين الظبية وطول عنقها يشكلان أداتين صالحتين لرؤية مواطن الخصب وتناوله "([١]).

---

[١]) عبد القادر الرباعي، شاعر السمو زهير بن أبي سلمى- الصورة الفنية في شعره، ط١، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان ،٢٠٠٦م، ص١٩٨.

مما يجعل المتلقي يدقق النظر في الصورة التي يبثها الشاعر في الأبيات الشعرية والدلالات التي تنطوي عليها بعض المفردات (الفرع) و(النجائب) و(القصيد)، فهي ذو دلالة واضحة على (القبيلة) وليست المحبوبة كما يبدو في الدلالة السطحية والمباشرة لها .

ويتضح أن لغة الشعر لغة خاصة في بنائها وتراكيبها، ولا تخرج مفرداتها عن حيز المألوف، إلا أنها تتميز بقدرتها على استيعاب الصورة المختلجة في نفس الشاعر باستعماله اللغة استعمالاً رمزياً يوحي بالفكرة المقصودة، ويظهر ذلك من خلال صورة رمزية كلية تمتد أحياناً لتطغى على مجمل القصيدة، وفي هذه الفكرة الرمزية تظهر رموز جزئية عديدة تتضافر مع بعضها بعض للتعبير عن الصورة الكلية للرمز .

ومن نماذج التقديم والتأخير في شعر المرقش الأصغر قوله ([1]):

لابْنَةِ عَجْلانَ بالجَوِّ رُسُومْ ... لم يَتَعَفَّيْنَ والعَهْدُ قَدِيمْ ([2])
لابْنَةِ عَجْلانَ إذْ نَحْنُ معاً ... وأيُّ حالٍ مِنَ الدَّهْرِ تَدُومْ
أَمِنْ دِيارٍ تَعَفَّى رَسْمُها ... عيْنُكَ مِنْ رَسْمِها بسَجُومْ ([3])
أَضْحَتْ قِفاراً وقَدْ كانَ بها ... فِي سالِفِ الدَّهْرِ أَرْبابُ الهُجُومْ ([4])
بادُوا وأَصْبَحْتُ مِنْ بَعْدِهِمُ ... أَحْسَبُنِي خالِداً ولا أَرِيمْ ([5])
يا ابْنَةَ عَجْلانَ ما أَصْبَرَنِي ... علی خُطُوبٍ كَنَحْتٍ بالقَدُومْ
كأَنَّ فيها عُقاراً قَرْقَفاً ... نَشَّ مِنَ الدَّنِّ فالكأْسُ رَذُومْ ([6])

---

[1]) الديوان : ص ٩٤ .

[2]) الجو : مكان بعينه . لم يتعفين : لم يدرسن.

[3]) سجوم : كثيرة إرسال الدمع، وهذا البيت مضطرب الوزن في عجزه .

[4]) الهجوم : جمع هجمة، وهي القطعة من الإبل .

[5]) لا أريم : لا أبرح .

[6]) العقار: الخمرة . القرقف: التي يصيب صاحبها من شربها رعدة . نشن: صوت عند الغليان . الرذوم: السائل .

شَنَّ عليها بماءٍ بارِدٍ   شَنٌّ مَنُوطٌ بأَخْرابِ هَزِيمْ [1]
في كلِّ مُمْسىً لَها مِقْطَرَةٌ   فيها كِباءٌ مُعَدٌّ وحَمِيمْ [2]
لا تَصْطَلِي النَّارَ باللَّيْلِ وَلا   تُوقَظُ لِلزَّادِ بَلْهاءُ نَؤُومْ [3]
أَرَّقَنِي اللَّيْلَ بَرْقٌ ناصِبٌ   ولَمْ يُعِنِّي على ذاكَ حَمِيمْ [4]
مَنْ لِخَيالٍ تَسَدَّى مَوْهِناً   أَشْعَرَنِي الهَمَّ فالقَلْبُ سقِيمْ [5]
ولَيْلَةٍ بِتُّها مُسْهِرَةٍ   قد كَرَّرَتْها عَلى عَيْني الهُمُومْ [6]
لم أَغْتَمِضْ طُولَها حَتَّى انْقَضَتْ   أكلؤُها بَعْدَما نامَ السَّليمْ [7]
تَبْكِي على الدَّهْرِ والدَّهْرُ الذي   أَبكاكَ فالدَّمْعُ كالشَّنِّ الهَزِيمْ

(مجزوء البسيط)

يبرز الشاعر في هذا النص تقنية التقديم والتأخير في أكثر من موضع مما يدل على براعته، وقدرته اللغوية في الصياغة الأسلوبية، وتطويع الألفاظ لتخدم غرضه الأساسي الذي يسعى إليه، فقد عمد إلى تقديم شبه الجملة (بها) على اسم كان (أرباب الهجوم) في قوله :

أَضْحَتْ قِفاراً وقَدْ كانَ بها   فِي سالِفِ الدَّهْرِ أَرْبابُ الهُجُومْ

والأصل فيه أن يقول (وقد كان أرباب الهجوم بها ....)، لكنه قدم شبه الجملة (بها) لتأكيد الاهتمام بالمتقدم، وإنه محور حديثه، وليوجّه ذهن المتلقي إلى أن الديار هي موضع عنايته، لأنها أصبحت مقفرة بعد ما كانت تملأها (الهجوم) الإبل .

---

[1]) شن : صب . الشن : القربة . منوط : معلق . الأخراب : جمع خربة وهي عروة القربة . الهزيم : القربة المتشققة .

[2]) المقطرة : المجمرة . الكباء : العود . حميم : ماء حار .

[3]) لا توقظ للزاد : أي ليست شرهة للأكل . بلهاء : لا تعرف الفواحش والخنا .

[4]) ناصب : من النصب أي التعب . الحميم : القريب .

[5]) تسدى : تخطى إليه . موهنا : أي بعد ساعة من الليل .

[6]) كررتها : أطالتها .

[7]) أكلوها : أرعى نجومها . السليم : اللديغ .

وكذلك قدم المخاطب ابنة عجلان (لابنة عجلان بالجو رسوم)، لجذب اهتمام السامع إلى أن المتقدم ــ ابنة عجلان ــ قد شكل محور اهتمامه، وبؤرة انفعالاته، كما أنه ينطوي في الوقت نفسه على دلالات متعددة، ومختلفة منها ما تدل على العجلة التي هي خلاف التأني والتثبت، وجعل الشاعر الدهر لا يستقر (إذ نحن معاً)، فقد يستقر لو كان وحيداً لكن الدهر لا يستقر إذ كانا معاً، وكأن الدهر هو عدوه، وجعل البيت الأخير جواباً لذلك فالدهر هو الذي يبكيه، لكن بالمقابل يبكي عليه.

وفي البيت الحادي عشر كسر الشاعر بنية التركيب اللغوي مرة أخرى بتقديمه (الليل) على الفاعل (برقٌ) والأصل أن تكون الجملة (أرّقني برقُ ناصبٌ ليلاً)، لكنه قدم المفعول به رغبة منه في تجسيد ما يختلج داخل نفسه من ألم ومشاعر الاضطراب والقلق بعد رحيل المحبوبة، وكذلك الوصف جعله ملازماً للبرق بينما في البيت الذي يليه الوصف مفصولاً عن الليل، (وليلة بتها مسهرة) ، فقد فصل بين الليل وصفته السهر؛ لأن دواعي السهر ليست دائمة من هموم ومرض وحزن .

كما أنه أخر الفاعل (حميم) في الشطر الثاني (ولم يعني على ذاك حميم) فانفصل الفاعل عن الفعل في ناحية سلبية، إذ إن الغالب أن يلازم الفاعل الفعل (ولم يعني حميم على ذاك) لكنه انفصل هنا عند الشاعر للدلالة على ابتعاد الأصدقاء والأحبة عنه حتى صار وحيداً يكابد آلامه وأحزانه في وضع غير طبيعي، فعادة الفاعل يلازم الفعل، وعادة الأصدقاء ملازمة المحزون أو المكروب، ولكن الشاعر جعل ما يشعر به ويسيطر عليه من قلق واضطراب في تطويع اللغة وصياغتها التي تعبر عن قلقه ومشاعره .

وكذلك قدم شبه الجملة (فيها) على اسم كأن (عقاراً) قصد التخصيص، وأصل التركيب هو (كأن عقاراً قرقفاً فيها)، وكذلك أختار الشاعر بعض الألفاظ الأخرى التي لها دلالات واضحة راوح بين استخدامها، فجعل من الفعل اسماً، ومن الاسم فعلاً، فالاسم يدل على الثبات بينما الفعل فيه الحركة والحدث المتكرر، والشن هو الاسم أو القربة [1] الجافة الخالية من الحياة، بينما الفعل شنَّ نشَّ هو صب الماء وصوته عند الغليان، وما في هذا التكرار من توظيف ليخدم الهدف الذي يسعى إليه الشاعر، (فالكأس، والدن، والشن، والليل، والبرق،

---

[1]) القربة : هي الوعاء الذي يحفظ به الخمر أو الماء .

والسليم، والهزيم) كلها ألفاظ تعبر عن البيئة التي يعيشها الشاعر، و(الدن والشن) مترادفان، و(الليل والبرق) قرينان، و(السليم والهزيم) متوازيان من حيث الألفاظ .

نَشَّ	←	تحرك
شَنٌّ	←	قربة
شَنَّ	←	صُبَّ

فالوعاء الذي يحفظ الماء ويحفظ الخمر هو رمز للبيئة البدوية ورمز للحياة البدائية، وجعل الشاعر منه عنوان الحياة في الماء ومتعتها بالخمر، والليل هو ارتباط الشاعر بالشوق والعشق ومكابدة الهموم والبرق الأمل الذي ينير الليل ويؤذن بانقضائه لمعانقة الصباح وإشراق الحياة، والذي يعانيه (السليم) اللديغ يعانيه العاشق من مكابدة الألم والشوق، ويسح الدموع كالماء؛ لأنه لا يجد نصيراً، فالألم لا يشعر به إلا صاحبه، والعشق لا يكابده إلا العاشق، وإن كثر الأصدقاء حوله.

وهكذا، نلمح في هذا النص صوراً عديدة من صور التوتر الناجم عن الشعور بالوحدة ومشاعر الحزن والضيق بدلاً من الفرحة من خلال تحديد الشاعر للإطار الزمني " ليلة بتها مسهرة "، وتكرار لفظ الدهر، وكأنه يوحي لنا بسيطرة الوحدة والعزلة عليه بدون الأصدقاء والأحبة حوله، والقربة الجافة المتشققة دلالة على تقطّع الأوصال بينه وبين قبيلته التي يستدعي طلب العجلة منها بتكرار لفظة (ابنة عجلان) التي تبدو في الدلالة السطحية بأنها محبوبة الشاعر، وكذلك المكان المقفر دليل على اندثار الإنسان وضياعه وتشتته .

ويظهر من المقارنة الأسلوبية بين أسلوب المرقشين تشابه أساليب التقديم والتأخير في القواعد اللغوية، وإسقاط ما في نفسيهما على الطبيعة الحية والصامتة، وكذلك تشابه الدلالات المعبرة عن فكرة خطابيهما الشعري .

« الاستفهام »

يُعرّف الاستفهام بأنه طلب الفهم من الغير على جهة الاستعلام ([1])، فالاستفهام أسلوب إنشائي طلبي مهم له قيمته الإيحائية والأسلوبية في بنية النص، وما يضفيه من أثر جمالي على الصورة التي يظهر فيها، ولا جدال " أن الاستفهام أوفر أساليب الكلام معاني وأوسعها تصرفاً وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً ولذا نرى أساليبه تتوالى، في مواطن التأثر وحيث يراد التأثير وهيج الشعور للاستمالة والإقناع، وإذا صح القول : أن الكلام قمة عليا في البلاغة كان أسلوب الاستفهام محتلاً أعلى مكان في تلك القمة " ([2])، التي تأخذ هيئة الشعر في تعديد الخطاب وتنويع الدلالة وإطلاق سراح اللغة من سجن التقرير عندما يبرز في مقدمة النص الشعري ([3]) .

من خلال توظيف أدواته توظيفاً فعالاً ومتنوعاً يغني التجربة ويزيد من روعة النص لكسر الرتابة والملل، إذ يخرج عن وظيفة الاستخبار، ويتلون لغرض الكاتب والسياق، فيؤدي الدور الوظيفي للمفردات والتراكيب، ويثير في نفس المتلقي مشاعر مختلفة هي " ألصق بتصوير الأحوال النفسية من الألم والحسرة والتعجب والتوجع " ([4]) .

وقد يخرج إلى معان أخرى تستفاد من السياق وقرائن الأحوال، وهذه المعاني كثيرة لا حصر لها، وكل ما يهمنا في هذا المقام موقع الاستفهام في ديوان المرقشين، والمعاني التي خرجا إليها في ديوانيهما، وكيف وظفا الاستفهام في شعرهما ليشكل ظاهرة أسلوبية لها خصوصيتها الشعرية .

عند التأمل في ديوان المرقشين نجد أن الديوان قد أكثر من استخدام أسلوب الاستفهام، إذ بلغ وروده في شعر المرقش الأكبر (٢٠) مرة، بينما ورد هذا الأسلوب في شعر المرقش الأصغر (١٠) مرات، فكان استعمالهما لهذا الأسلوب قد خرج عن الاستفهام الحقيقي في أكثر

---

[1]) أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٣م ، ج١، ص ١٨١.

[2]) عبد القادر حسين ، فن البلاغة ، ط٢، دار عالم الكتاب ، بيروت ، ١٩٨٤م، ص ١٤٤.

[3]) صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ط١، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٤٨ .

[4]) إبراهيم السامرائي ، في لغة الشعر ، (د.ط) ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٨٣م ، ص ٥٩.

المواضع التي ورد فيها، إذ يخرج عن غرضه الرئيس لمنح النص دلالات جديدة عبر تعدد أدواته وتلون معانيها التي يخرج إليها مراعياً القصد أو الغرض الأسلوبي الذي انبثقت على ضوئه هذه الظاهرة.

وللاستفهام ألفاظ موضوعة لهُ ([1]) (الهمزة ، وهل ، وما ، ومن، وأيّ، وكمَ ، وكيف، وأين ، وأنّى ، ومتى ، وأيّان) تصنف في نوعين رئيسيين : الحروف والأسماء، وعند إجراء الإحصاء الكمي لعدد التكرارات لكل نمط من أدوات الاستفهام، أظهرت الدراسة النتائج الموضحة في الجدول التالي :

أداة الاستفهام	المرقش الأكبر	المرقش الأصغر
همزة	٥	٥
هل	٧	١
ما	٤	–
من	٣	–
أي	–	٢
كم	–	١
كيف	١	–
متى	–	١
أيان	–	–
أين	–	–
أنى	–	–
المجموع	٢٠	١٠

- يلاحظ من الإحصائية السابقة أن أعلى عدد من التكرارات في حروف الاستفهام عند المرقش الأكبر استخدامه لحرف الاستفهام (هل)، فقد بلغ عدد تكراراته (٧) سبع مرات بنسبة (٣,٥%) من مجموع استخداماته لأدوات الاستفهام، بينما ورد هذا الحرف عند المرقش الأصغر مرة واحدة في سياق فراق الأحبة .

[1]) القزويني (ت ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع، (د.ط) ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ١٩٩٠م ، ص ١٣٦.

- لم يكثر المرقشان من استخدام أسماء الاستفهام (كم ، كيف ، أي ، متى) كثرة ملحوظة، كما نلحظ اختفاء بعض الأدوات من شعرهما ك(أيان ، وأين ، وأنى) فلم أجد لها أثراً في شعرهما .
- تعد كثرة الجمل الاستفهامية في ديوان المرقشين أمرًا لافتا للانتباه، لاسيما الاستفهام ب(الهمزة) إذ جاءت الهمزة مثبتة ثماني مرات ومنفية مرتين ([1])، فالهمزة إذا دخلت على نفي؛ فإنه لا يراد معنى النفي بل يراد تقرير ما بعده.

وهذا يختلف كثيراً عن أسلوب الإخبار والتحقيق، وعن الاستفهام الحقيقي الذي يحتاج إلى جواب([2]) . فالمرقشان يستفهمان بالهمزة في حالة الإثبات والنفي، ولعل هذا نابع من حالة التأمل التي تفضي إلى الحيرة والتوتر، وتتفرع بعد ذلك في معانٍ جزئية تدل على الحسرة أو الاستنكار أو النفي..... إلخ .

---

[1]) الاستفهام عن مضمون الجملة المنفية يكون بالهمزة (أ) فقط ، فهو مركب من همزة الاستفهام وأداة النفي والجملة المستفهم عنها ، ومن حروف النفي (لم ، لا ، لن ، ما ، ليس) يجاب عنها ب (بلى) في حالة الإثبات و(نعم) في حالة النفي .

الاستفهام ب (لم) في قول المرقش الأصغر :

أَلَمْ تَرَ أَنَّ المَرْءَ يَجْذِمُ كفَّهُ ويَجْشَمُ مِنْ لَوْمِ الصَّدِيقِ المَجاشِما

الديوان : ص ١٠٠.

يتصل الاستفهام هنا بحقيقة سابقة على الشاعر يراد بها حدوث ما يقتضيه من تسليم في مواجهة الأحداث ، فالشاعر جاء في تعليلا لهذه الحقيقة (ويجشم من لوم الصديق المجاشما) وكأنه إنكار لعدم حدوث مقتضى هذه الرؤية لأنه لو حدث مقتضاها لما حدث اللوم ، فالاستفهام هنا يفيد التنبيه .

والاستفهام ب (لا) في قول المرقش الأكبر :

أَلا بَانَ جِيرانِي ولَسْتُ بعائِفِ أَدانٍ بِهِمْ صَرْفُ النَّوى أَمْ مُخالِفِي

الديوان : ص ٥٩ .

يتضمن الاستفهام توجعاً وتحسراً، إثر من فارقه، فالشاعر يريد أن يقول فارقني خلطائي أيام النجعة، وقد خفي عليه نواياهم؛ فلا يدري أيرجعون إليه، أم يخالفونه في مقاصدهم ؛ لأنه لا يتعاطى العيافة .

* أيام النجعة : طلب الكلأ ومساقط الغيث وقصد ذي المعروف لمعروفه ويقال هو نجعي موضع أملي .

[2]) حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء : دراسة بلاغية جمالية نقدية ، ط١ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٥م ، ص ١٤٤ .

- أما جملة الاستفهام بـ (من) ([1]) فقد وردت عند المرقش الأكبر في ثلاث صور، ولم تــرد في شعر المرقش الأصغر إطلاقاً، وكذلك (ما) وردت عند المرقش الأكبر ولم تــرد عنــد المرقش الأصغر.

ومن شواهد الاستفهام في شعر المرقشين، قصيدة المرقش الأكبر التي عبر من خلالهــا عن الحيرة، بما آلت إليه ديار الأحبة، وما تثيره الأطلال من ألم وعبرة سكبت في ظل صمتها الرهيب، ومن ذلك قوله ([2]) :

هَـــلْ بالـــدِّيَارِ أنْ تُجِيـــبَ صَـــمَمْ ... لـــو كـــانَ رَسْـــمٌ ناطِقـــاً كلَّـــمْ
الـــدَّارُ قَفْـــرٌ والرُّسُـــومُ كَمَـــا ... رَقَّـــشَ في ظَهْـــرِ الأَدِيـــمِ قَلَـــمْ ([3])
دِيَـــارُ أَسْـــماءَ الَّـــتي تَبَلَـــتْ ... قَلْبِـــي فَعَيْنِـــي مَاؤُهـــا يَـــسْجُمْ ([4])
أَضْـــحَتْ خَـــلاءً نَبْتُهـــا ثَئِـــدٌ ... نَـــوَّرَ فيهـــا زَهْـــوُهُ فـــاعْتَمّ ([5])
بَـــلْ هَـــلْ شَـــجتْكَ الظُّعْـــن بـــاكِرَةً ... كـــأَنَّهُنَّ النَّخْـــلُ مِـــنْ مَلْهَـــمْ ([6])

(السريع)

---

[1]) من شواهد الاستفهام بـ (من) عند المرقش الأكبر .

- من + اسم الفاعل ((مبلغ)) قوله :

مَـــــنْ مُبْلِـــــغُ الأَقْـــــوامِ أَنَّ مُرقَّـــــشاً ... أَمْـــــسى علـــــى الأَصْـــــحابِ عِبئـــــاً مُـــــثْقِلا

الديوان :ص ٦٤.

فالاستفهام هنا يفيد (الالتماس) التماساً لهذا المبلغ ، ونوعاً من التقدير له والتماساً منه لتبلغ الرسالة.

- من + اللام الجارة في قوله :

لِمَـــــنِ الظُّعْـــــنُ بالـــــضُّحى طافِيـــــاتٍ ... شِـــــبْهُها الـــــدَّوْمُ أَوْ خَلايـــــا سَـــــفِينِ

الديوان : ص ٧٨.

فالمرقش في هذا التركيب يكشف عن صعوبة التعرف إلى هذه الظعن لإحاطتها بالسراب ، فيمضي فــي بيــان تفاصيلها إلى أن يصل إلى فكرته الأساسية .

[2]) الديوان : ص ٦٧.

[3]) رقش : زين . الأديم : الجلد .

[4]) التبل : الذحل والعداوة . يسجم : يقطر .

[5]) الثأد : الندى . زهوه : لونه أحمر وأبيض وأصفر .

[6]) الشجا : الحزن . الظعن : النساء بهوادجهن . ملهم : أرض باليمامة كثيرة النخل .

إن الأسئلة التي أطلقها الشاعر ضاعفت طاقة النص الإيحائية وأشارت إلى مركز النص، فهي لا تمثل منطلقاً للإجابة بل تركز النظر نحو الفكرة للتأمل في حقيقة الحياة، فالفكرة هي رثاء الشاعر (لابن عمه ثعلبة)، وإثارة الرؤى المتركزة في فضاء الوجود حول الموت الذي سيلحق الجميع، ولن يواجه هذا المصير مع الميت أحد، فالقصيدة في مجملها تدور حول فكرة الرحيل الذي جعل النص يعج بالوحشة والوحدة (الدار قفرُ – أضحت خلاء)، ولا نلمح في هذا النص إلا تغيب الحياة، ولعل هذا التغيب هو الذي دفع الشاعر إلى سؤال الجماد (هل بالديار أن تجيب صمم)، فالقصيدة في مجملها تحمل طابع الحزن (فعيني ماؤها يسجم –شجتك) بل يبرز الهلاك والفناء من خلال الحب (تبلت قلبي)، وحتى إن برزت معالم الحياة في النص (نبتها ثئد) إلا أنها سرعان ما تغيب (نوَّر فيها زهوه فاعتم) ليعيش الشاعر ظلام نفسه الحزينة .

فالاستفهام هنا يتضمن معنى النفي، وكأن الشاعر قال : ما بالديار صمم من أن تجيب، وما يدل على ذلك قوله : (لو كان رسم ناطقاً كلَّم)، والمعنى لو كان هذا الرسم ناطقاً لكلَّم، لذلك تتجلى القيمة الفنية الشعرية للاستفهام في إجابته عن السؤال الذي يسأل به نفسه، ولأنه لا يستطيع أن يقول بأسلوب خبري ما بالديار، لذا لجأ للاستفهام مخفياً وراء ذلك الأسلوب حساً ممتلئاً بالوجع والأسى لفراق صاحبه في قوله([1]):

لم يُشْجِ قَلبي مِلْحوادِثِ إلـ لاَ صاحِبي المَتْرُوكُ في تَغْلَمْ

وقد انتقل الشاعر إلى الاستفهام عمّا إذا كان تذكّره للظعن في هذا المكان قد أحزنه وشجاه، لكنه أضرب عن ذلك بتقرير أن ما أحزنه ليس إلا صاحبه الذي تركه بذلك المكان (تغلم) ([2])، فقد ذكره متحسراً لفراقه، معدداً شمائله .

بعد ذلك يعود مرة أخرى إلى الاستفهام بأداة جديدة (ما) تتضمن معنى النفي والإنكار لعدم حدوث الفعل، حيث يبدو أنهم لا ذنب لهم بما حدث في قوله([3]) :

ما ذنبنا في أن غزا ملك من آل جفنة حازم مرغم

---

[1]) الديوان : ص ٦٨ .

[2]) حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة ، ٢٠٠١ م، ص ١٣٩.

[3]) الديوان : ص ٧٠.

ومن الملاحظ هنا أن الشاعر قد دمج مع الاستفهام تقنية الالتفات لكي تتضافر معه في إيصال الفكرة مستخدماً صيغة الإفراد (لم يشج قلبي (أنا) التي تحدث فيها عن (صاحبه) المتروك في مكان تغلم ، وصيغة الجمع (ما ذنبناً في أن غزا (نحن)، التي تشير إلى الجماعة، لأجل استثارة المتلقي بشكل أعمق (من صيغة الإفراد إلى صيغة الجمع)، ليدل بذلك على اشتداد الحزن والصعاب وكثرتها، فيُوجد نوعاً من التوتر الذي يعمق الإحساس بالفجيعة ويوسع من مداها، ليَمسَّ الشعور بالظلم لدى كل فرد من أفراد قبيلته، ولهذا غرض الشاعر من الانتقال (من صيغة الإفراد إلى صيغة الجمع) هو (التعميم)، وذلك لتعميم رؤيته التي تنبع من رؤى أبناء قبيلته .

ويبدو أن لصيغ الاستفهام هنا علاقة بالرثاء الذي هو تعبير عن لواعج النفس، وحسراتها لفقد عزيز، وهو الأمر الذي جعله ينحرف في الصيغة ليتسنى له التصريح عن حقيقة معاناته على فقد هذا الصديق الحميم .

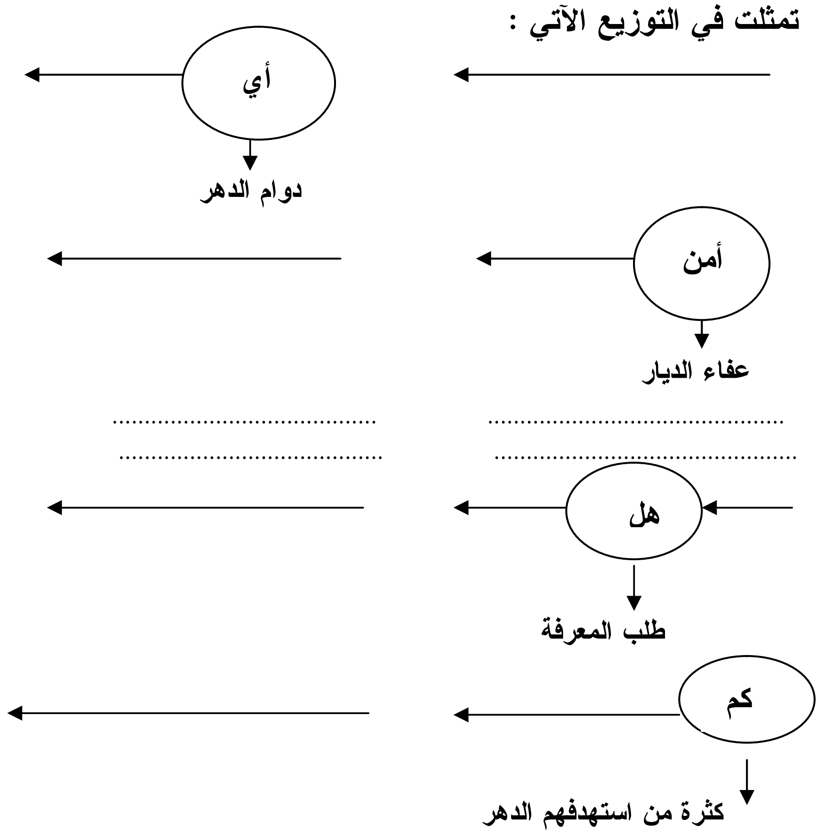
وكل أساليب الاستفهام هنا تلتقي في الكشف عن دافع نفسي، سببه شعوره بغربة الذات، فواجه في مقابل ذلك قسوة الحياة وظلمها، لذا عبر عنها بالمكان الصامت والمقفر، الذي لا تلوح فيه أية بادرة للحياة .

ومن نماذج الاستفهام في شعر المرقش الأصغر ، قوله ([1]):

لِابْنَـــةِ عَجْـــلانَ بـــالجَوِّ رُسُـــومْ   لم يَتَعَفَّـــيْنَ والعَهْـــدُ قَـــدِيمْ
لابْنَـــةِ عَجْـــلانَ إذْ نَحْـــنُ معـــاً   وأيُّ حـــالٍ مـــنَ الـــدَّهْرِ تَـــدُومْ
أَمِـــنْ دِيـــارٍ تَعَفَّـــى رَسْـــمُها   عيْنُـــكَ مِـــنْ رَسْـــمِها بِـــسَجُومْ
فعمـــرك الله هـــل تـــدري إذا   مـــا لمـــت في حبهـــا فـــيم تلـــوم
كَـــمِ مِـــنْ أَخِـــي ثَـــرْوَةٍ رأَيْتُـــهُ   حَـــلَّ علـــى مالِـــهِ دَهْـــرٌ غَـــشُومْ

(مجزوء البسيط)

اشتملت الأبيات السابقة على أربعة أساليب استفهام هي(الهمزة ، وأي ، وهل ، وكـم) تمثلت في التوزيع الآتي :



جاء توزيع قرائن الاستفهام وفق تموجات نفسية مختلفة، تمثل متكئاً يتكئ عليه المرقش الأصغر في أبياته الشعرية، " للوصول إلى دلالته التي يريد التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي بأسلوب مدهش يثير في نفس المتلقي انفعالاً وعاطفة " ([2]) .

---

[1]) الديوان : ص ٩٤ .

[2]) يوسف كوفحي، " اعمال جبران خليل جبران العربية: دراسة أسلوبية " ، مرجع سابق، ص٦٠.

ففي البيت الثاني جاءت (أي) استفهام استنكاري يتضمن معنى النفي، ليدل على عدم دوام الدهر على حال معين، أي حال من الدهر يدوم .....؟ إذ لا يدوم الدهر على حال، فهو متقلب بين وصل وقطيعة، وبين سعادة وشقاء، وبين أخذ وحرمان، فالشاعر يرى رسوم الديار وأطلالها في نفسه، وأثرها في وجدانه مع أن العهد بها قديم، فهو يتساءل عن هذه الديار التي غادرها أهلها، وحالت حالها إلى خراب بعد أن كانت عامرة .

ثم عقب ذلك الاستفهام استفهام استنكاري آخر يتضمن تعجبا (الهمزة) ظهر من خلال طبيعة السياق الذي وردت فيه القصيدة، فالشاعر في وقوفه على مكان المحبوبة العافي إنما يحاول تذكر تاريخه مع المجموع وتحديدا مع محبوبته (لابنة عجلان إذ نحن معا)، فعلة الوقوف، إذن مرتبطة بتذكر الأحداث التي كانت تجري في ساحة المكان، وهذا الاسترجاع كفيل بإثارة أوجاع الشاعر؛ لأنه يشعر بفجيعة الزمن والضعف أمام وحشة المكان، ونلحظه يذرف الدموع الغزار، وكأنه يؤسس مرثية لعالم الحب والجمال.

وقد ورد ذكر الدهر في القصيدة وروداً مكثفاً، في التشكيل الصوري لبنى الوحدات النصية التي كونت معمارية النص، وهذا الحضور يجعل من البنى الصغرى بنية كبرى كلية متضافرة في معانيها وصورها وأنساقها، فالموقع النحوي للوحدة اللغوية (الدهر) يدل على أن الدهر يمثل القوة القاهرة التي لا يملك الإنسان أمامها حيلة إلا الانفعال والغضب، وهكذا فإن اختيار الشاعر للفظ الدهر يكشف عن توتر نفسي حاد من خلال تكرارها " فالتكرار وسيلة مشروعة في لغة الانفعال والتوتر"([1]) التي تشكلت داخل الأبيات الشعرية نتيجة استعادة الأيام الماضية، ومن ذلك قوله([2]):

كم مِنْ أَخِي ثَرْوَةٍ رأَيْتُهُ	حَلَّ على مالِهِ دَهْرٌ غَشُومْ
ومن عزِيز الحِمى ذِي مَنْعَةٍ	أَضْحى وقد أَثَّرتْ فيهِ الكلُومْ

فالزمان عند الجاهليين هو مصدر ما يحل بالناس من نوائب ودواهٍ، والمنايا ضرب عشواء، من تصبه يمت ومن تخطئه يعمر فيهم، فليس ثمة حكمة ظاهرة أو خفية وراء الظواهر والأحداث، لأن الفاعل الحقيقي هو الزمان أو الدهر في اعتقادهم : فالدهر غشوم لا

[1]) محمد أبو موسى، خصائص التراكيب : دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط٤، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٨٤ .

[2]) الديوان : ص ٩٦ .

يعقل ما يفعل، ولا يتصل فعله عندهم بحكمة أو عبرة خفية أو ظاهرة . وقد استخدم الشاعر (كم) للدلالة عن كثرة من استهدفهم الدهر بالمصائب والخراب ومن ذلك ما يتصل ببعض الأحداث الفردية والقبلية ([١]) .

وفي هذا النسق الهندسي يحاول الشاعر إفراغ شحنات التوتر من خلال اختلاف قرينة الاستفهام لتساعده على إظهار تموجاته النفسية، فقد دلنا على معرفة هذا المعنى السياق من خلال المعنى العام الذي ورد في التعبير، فالمعنى المجازي الذي تضمنه هذا الاستفهام قد جاء متناغماً متناسقاً مع نسق القصيدة وطبيعة المقام الذي وردت معه، فالتلاحم الحاصل بين السياق ومعنى الاستفهام ، قد أوجدا خصيصة أسلوبية ذات قيمة تعبيرية مهمة .

عملت على تكثيف المعنى ليظهر مليئا بالإيحاء، وكان للسياق أثر مهم في هذا الملمح الأسلوبي الناشئ من تماسك " (المقام والمقال والسياق) في النص من خلال ترابطها فيما بينها في التراكيب النحوية التي تقودنا إلى مفهوم أوسع يمكن أن نسميه (المستوى الأسلوبي) للتركيب النحوي المتجاوز للترابط اللفظي. وأن الفاعلية الأسلوبية في بنية هذا التركيب ترجع قيمتها إلى نظام العلاقات القائمة بين عناصر ذلك التركيب والتي أوجدت بنية جديدة شأنها إظهار إمكانية اللغة في استثارة المتلقي " ([٢]) .

وهكذا، يتبين أن الخصيصة الأسلوبية لمعنى الاستفهام لا يمكن أن نستوضحها بمعزل عن طبيعة مقتضى الحال والمقام .

---

[١]) حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي ، مرجع سابق، ص ٢١٣.

[٢]) شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، مرجع سابق، ص ١٤٨.

« التوكيد »

التوكيد : مصدر وكَّدَ، والتأكيد مصدر أكد، لغتان، فيقال : أكد تأكيداً، ووكَّدَ تأكيــداً، قــال الأشموني : وهي بالواو أكثر([1])، وأضاف الصبّان : وهي الأصل والهمزة بدل([2]). وبالواو جاء القرآن، قال تعالى: ﴿ وَلا تَنْقُضُوا الأَيْمَانَ بعد تَوْكِيْدِهَا ﴾([3]) .

وتأكيد الشيء اهتمام وعناية به، فالعرب لا تؤكد إلا ما تهتم به، فإن من اهتم بشيءٍ أكثر ذكره، وكلما عظم الاهتمام كثر التأكيد، وكلما خف الاهتمام خف التأكيد، وإنْ توسط الاهتمــام توسط التأكيد ([4])، والتأكيد بناء لغوي لا يقصد لذاته لأنه يؤثر على بناء الجملة فيمــا إذا تــم الاستغناء عنه، وهو تابع يقصد به رفع احتمالية فهم توهم أو إزالة التوهم من خلال السياق، ولزيادة تثبيت التابع للمتبوع يقتضي تقوية الكلام أو زيادة في الاهتمام من خلال توكيد الجمل بأساليب متعددة، فتؤكد بـ (إنّ، أنّ، كأنّ، لكنّ)، وبنون التوكيد الثقيلة أو الخفيفــة، وتؤكــد بـ (قد)، وتؤكد بـ (كل) وبالقسم، وبالقصر ..... إلخ، فالشاعر يلجأ إلى هــذا الأســلوب لتثبيــت الشيء في نفس المتلقي، وتقوية أمره، من خلال مفاجأته بصور الواقع التي أجــرى عليهــا تحويراً وفق رؤيته القائمة بذاتها في الخطاب الشعري، فهو يزيد من إيضاح المضمون، فضلاً عن ازدياد نبرة الخطاب .

ومن حروف التوكيد ما هو خاص بالجملة الاسمية، مثــل : (إنَّ، وأنَّ، وكــأنَّ، ولكــنّ)، ومنها ما هو خاص بالجملة الفعلية، مثل :(قد) و(نون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة)، ومنها مــا هو مشترك بينهم، مثــل: (إنمــا، والــلام)، قــال تعــالى:﴿ إِنّمَــا يَخْــشَى اللهَ مِــنْ عِبَــادِهِ العُلَمَاءُ﴾([5]).وقال ــ جل ذكره ــ ﴿ .... لَمَثُوبَةٌ مِنْ عِنْدِ اللّهِ خَيْرٌ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴾ ([6]) .

---

[1]) محمد بن علي الصبان(ت ١٢٠٦هـ)، حاشية الصبان شرح الأشموني على ألفية ابن مالك مــع شــرح الشواهد للعيني، تحقيق طه عبد الرءوف،(د.ط)، المكتبة التوفيقية، القاهرة ، (د.ت)، ج٣ ، ص ١٠٧ .

[2]) المصدر السابق ، ج٣ ، ١٠٧ .

[3]) النحل : آية ٩١ .

[4]) هادي الهلالي، الحروف العاملة في القرآن الكريم بين النحويين والبلاغيين، ط١، عالم الكتــب، بيــروت، ١٩٨٦م، ص ٤٠ .

[5]) فاطر : آية ٢٨ .

[6]) البقرة : آية ١٠٣ .

والحديث هنا سيقتصر على أنماط التوكيد التي شكلت ظاهرة أسلوبية في شعر المرقشين :

أولاً : بناء أساليب التوكيد بـ ((قد)) :

ويقصد بـ « قد » : الحرفية " المختصة بالفعل المتصرف الخبري المثبت .... وهي معه كالجزء، فلا تفصل عنه بشيء "([1])، وهي " حرف يصحب الأفعال، ويُقرِّب الماضي من الحال،........ ويُؤثر التقليل في فعل الاستقبال، وقيل : " هي حرف توقع، وقيل : حرف تقريب "([2])، وهذه بعض معانيها، أمّا أشهرها على الإطلاق فهو « التحقيق » .

والتحقيق فيه معنى التوكيد؛ لذا نجد المرقشين يستثمران هذا الحرف في تأكيد معانيهما، وخدمة أغراضهما، ويكثر وقوع « قد » في شعرهما – بشكل لافت للانتباه – في صدور الجمل الابتدائية في بداية الشطر الأول والثاني وحشوها مصحوباً – غالباً – بالواو أو الفاء أو اللام، متلو بالفعل الماضي، كما في قول المرقش الأكبر :

ولقد غدوت وكنت لا   أغدو على واقٍ وحاتِمْ ([3])

(مجزوء الكامل)

وكذلك عند المرقش الأصغر في صدر الشطر الثاني ، كما في قوله :

ولَيْلةٍ بتُّها مُسْهِرَةٍ   قد كَرَّرَتْها عَلى عَيْني الهُمُومْ ([4])

(مجزوء البسيط)

ثم نرى « قد » تأتي في موضع آخر واقعة في حشو الأبيات مسبوقة بالواو الحالية متبوعة بالفعل الماضي، كما في قول المرقش الأصغر :

ومن عزِيز الحِمى ذِي مَنْعَةٍ   أَضْحى وقد أَثَّرتْ فيهِ الكُلُومْ ([5])

(مجزوء البسيط)

---

[1]) ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق عبد اللطيف محمد الخطيب، ط ١، السلسلة التراثية ، الكويت ، ٢٠٠٠م ، ج ٢ ، ص ٥٢٥ .

[2]) الحسن بن قاسم المرادي(ت ٧٤٩هـ)، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة، ط ١، الدار العلمية ، بيروت ، ١٩٩٢م، ص ص ٢٥٤–٢٥٥ .

[3]) الديوان : ص ٧٦ .

[4])المصدر نفسه : ص ٩٥ .

[5]) المصدر نفسه : ص ٩٦ .

وتراها في حشو الأبيات مجردة من الواو متبوعة في الفعل الماضي، كما في قول المرقش الأكبر :

أيُلحى امرؤ في حبِّ أسماء قد نأى   بغَمْزٍ من الواشين وازوَرَّ جانبُهْ (1)

(الطويل)

ويلحظ في الشواهد السابقة نسق بناء التوكيد بـ « قد » يطرق مواضيع مختلفة، إذ تجد الواو واللام تأتي مصاحبة لهذا الحرف ، وذلك إذا :

افتخر الشاعر بمكارم أخلاقه : كما في قوله : ولقد غدوت وكنت ....

أو شكواه من الهموم والوجد : كما في قول المرقش الأصغر: قد كَرَّرْتُها عَلى ....

وقول المرقش الأكبر، أسماء قد نأى ....

وقد أكد المرقشان بـ «قد» (٢٠) عشرين مرة، ولم يذكر المضارع معها إلا في (٤) أربعة مواضع، وصاحبها الماضي في (١٦) الستة عشرة المتبقية، وسبقتها الواو في (٦) ستة مواضع، والفاء في (٢) موضعين، وكذلك اللام في (٢) موضعين، ولم يسبقها أي حرف في (١٢) الاثنتا عشرة المتبقية، وقد وقعت «قد» في صدر الشطر الأول (٢) مرتين، وفي صدر الشطر الثاني (٣) ثلاث مرات، وفي حشو البيت (١٥) خمس عشرة مرة، كلها في حشو الشطر الأول ما عدا (٥) خمسة منها وقعت في حشو الشطر الثاني (2) .

---

(1) الديوان : ص ٤٣ .

(2) وهذا الجدول يمثل إحصائية أساليب التوكيد بـ « قد » :

التوكيد بـ « قد »	المرقش الأكبر	المرقش الأصغر	المجموع
المضارع	٣	١	٤
الماضي	١٢	٤	١٦
الواو	٢	٤	٦
الفاء	٢	-	٢
اللام	٢	-	٢
خلوها من الحروف	١١	١	١٢
صدر الشطر الأول	٢	-	٢
صدر الشطر الثاني	١	٢	٣
حشو الأول	٨	٢	١٠
حشو الثاني	٤	١	٥

ويتضح مما سبق أن أعلى نسبة في التوكيد كانت في الفعل الماضي المؤكد بـ « قد» على الرغم من دلالته الزمنية في حصول الحدث فقد أكد المرقشان الفعل بـ « قد» لتزيد مـــن قـــوة وصحة وقوع الفعل، وتوكيد الحدث في الزمن الماضي .

ومن ثم يفيد توكيد الإخبار عن المعنى المراد، ومن الجدير بالذكر أن للتوكيد فــضلاً عــن الفائدة في الجانب الدلالي فإنه يخرج إلى الجانب التنغيمي لا سيما أن " الهيكل التنغيمي الــذي تأتي به الجملة الاستفهامية وجملة العرض غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات، وهن يخــتلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكدة " ([١]) .

[١]) تمّام حسّان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط١، مطبعة النجاح الدار البيــضاء ،المغــرب، ١٩٩٤م، ص ٢٢٦ .

ثانيـاً : بنـاء أسـاليب التوكيـد بـ ((أنّ ، إنّ)) :

إنّ المكسورة المشددة تأتي على وجهين : أحداهما : أن تكون حـرف توكيـد، تنـصب الاسم وترفع الخبر([١])، والثاني أن تكون حرف جواب بمعنى نعم، ويستدل عليـه بقـول ابـن الزبير – رضي الله عنه– لمن قال له : لعن اللهُ ناقةً حملتني إليك " إنّ وراكبهـا " أي نعـم ولعن راكبها ([٢])، وهي تؤكد مضمون الجملة وتكسر همزتها في عشرة مواضع ([٣]) .

أما أنَّ المفتوحة المشددة تعمل عمل "إنّ " فهي تنصب الاسـم وترفـع الخبـر ومعناهـا التأكيد، لكنها تفارق مكسورتها في كل موضع وجب فيه فتح أن ([٤]) وتقلب معنى الجملة إلـى الإفراد وتصبح في مذهب المصدر المؤكد، وقد اختلف النحويون فيها ([٥]).

أما عن استخدام المرقشين لهذا الأسلوب، فقد تشابه بناء التوكيد بـ « بأنَّ » مـع بنـاء التوكيد بـ « قد » من حيث الكم والكيف، وما ذاك إلا لتقارب نسبة الإخبـار بالجملـة الفعليـة المؤكدة بـ « قد »، والاسمية المؤكدة بـ « بأنَّ »، والتي تكررت فـي شـعر المرقـشين (١٨) ثماني عشرة مرة، منها (٦) ست مراتٍ جاءت همزتها مكسورة، و(١٢) اثنتـا عـشرة مـرة

[١]) ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، مصدر سابق، ص ٢٢٧.

[٢]) المصدر نفسه ، ص ٢٣٥ .

[٣]) ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ومعه : عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،(د.ط)، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠م، ج١، ص ص ٣٣٤-٣٣٦.

[٤]) المصدر نفسه ، ج١، ص ٣٣٧ .

[٥]) قال السيوطي : الأصح أن (إن) المكسورة أصل، والمفتوحة فرعٌ عنها، لأن الكلام مع المكسورة جملـة غير مؤولة بمفرد، ومع المفتوحة مؤول بمفرد، وكون المنطوق به جملة من كل وجه، أو مفرداً من كل وجه أصلُ لكونه جملة من وجه، ومفرداً من وجه. ولأن المكسورة مستغنية بمعمولها عن زيـادة، والمفتوحـة لا تستغني عن زيادة، والمجرد من الزيادة أصل. ولأن المفتوحة تصير مكسورة بحذف ما تتعلق به، ولا تـصير المكسورة مفتوحة إلا بزيادة، والمرجوع إليه بحذف أصل المتوصل إليه بزيادة. ولأن المكسورة تفيـد معنـىً واحداً، وهو التأكيد. والمفتوحة تفيده، وتعلق ما بعدها بما قبلها، ولأنها أشبه بالفعـل إذ هـي عاملـة غيـر معمولة، والمفتوحة عاملة ومعمولة. ولأنها مستقلة. والمفتوحة كبعض اسم إذ هي وما عملت فيه بتقـديره، وقال قوم: المفتوحة أصل المكسورة، وقال آخرون : كل واحدة أصل برأسها " .

أنظر :

السيوطي(ت ٩١١هـ)، همع الهوامع في شرح الجوامع ، تحقيق أحمد شـمس الـدين ، ط١، دار الكتـب العلمية ، بيروت، ١٩٩٨م، ص٤٤٢.

مفتوحة، ووقعت في حشو الأبيات (١٤) مرة، و(١١) مرة في الشطر الأول، و(٣) ثلاث مرات في الشطر الثاني، كما أنها وردت في صدر الشطر الأول (٤) أربع مرات .

أمَّا أشهر التراكيب الأسلوبية الواقعة، فيها :

* التوكيد بعد الإنشاء الطلبي :

١- التوكيد بعد النفي :

قول المرقش الأكبر ([1]):

ومَنْــزِلِ ضَــنْكٍ لا أُرِيــدُ مَبِيتَـــهُ　　كـأنِّي بِـهِ مـن شِـدَّةِ الـرَّوْعِ آنِـسُ

(الطويل)

وقول المرقش الأصغر([2]):

أَلَــمْ تَـــرَ أَنَّ المَــرْءَ يَجْـــذِمُ كفَّـــهُ　　ويَجْـشَمُ مِـنْ لَـوْمِ الـصَّدِيقِ المَجاشِـما

(الطويل)

والتوكيد الأول؛ لإزالة الضيق والشدة بالأنس من وجهة نظر الشاعر، وفي الثاني لبيان العِلة .

٢- التوكيد بعد النداء :

قول المرقش الأكبر ([3]):

يــا صــاحِبيَّ تَلَوَّمـــا لا تَعْجَـــلا　　إنَّ الرَّحيـــلَ رَهِـــينُ أَنْ لا تَعْـــذُلا

(الكامل)

وقول المرقش الأصغر([4]):

ألا يا اسْـلَمي ثـمَّ اعْلَمـي أَنَّ حـاجَتي　　إليــكِ فَــرُدِّي مِــنْ نَوالِــكِ فاطِمــا

(الطويل)

والتوكيد بـ « إنَّ » مع اسمها وخبرها في الأول يفيد تأكيد مـضمون الجملـة وتحقيقـه، فالشاعر أراد توكيد حالة معينة وإبرازها، أما الثاني؛ فهو لتحقق المعنى في نفس المـتكلم، فالشاعر يريد أن يوطّن نفس المخاطب لتلقيه وقبوله .

---

[1]) الديوان : ص ٥٦.

[2]) المصدر نفسه : ص١٠٠.

[3]) المصدر نفسه : ص ٦٣.

[4]) المصدر نفسه : ص٩٩.

ومن سياقات التوكيد في شعر المرقشين ، قول المرقش الأصغر ([1]):

وإنِّـــي لأَسْـــتَحْيي فُطَيْمـــةَ جائِعـــاً   خَمِيصاً وأستحيي فُطَيْمـةَ طاعِمـا ([2])

وإنِّـــي لأَسْـتَحْيِيكِ والخَـرْقُ بَيْنَنـــا   مخافةَ أَنْ تَلْقَيْ أَخـاً لِـيَ صـارِما ([3])

وإنِّـــي وإِنْ كَلَّـــتْ قَلُوصِـــي لَـــراجِمٌ   بها وبنَفْسي يـا فُطَـيْمَ المَراجِمـا ([4])

(الطويل)

برز حضور الشاعر الفيزيائي من خلال ظهور صوته بدلالة ضمير المتكلم، إذ تتحرك الأبيات بمجملها على نغم التوكيد، فقد نشر الشاعر مفرداته على مساحة الأبيات (إنـي، وأستحيي، قلوصي، بنفسي، لي) محاولاً من خلال ذلك التركيز على حالته الشعورية والانفعالية التي تشيع في فضاء النص الشعري بعد أنْ علمت المرأة بخيانته لها، وطبيعي في مثل هذه الحالة أن تلجأ المرأة إلى رد فعل عنيف تجاه ما تفاجأت به .

ويُلحظ أن الشاعر يؤكد العنصر الانفعالي؛ لأنه من أقوى العناصر التي تلفت الانتباه؛ لأن نغمة المخبر لا تكفي بل يجب أن تثير الإعجاب والانتباه حتى يكون للفكرة صدى ووقعاً قوياً في نفس المتلقي .

ويظهر الشاعر ذلك من خلال الجمال الإيقاعي للواو العاطفة مع (إن) ، لتثبيت لحظة التأزم النفسي لديه، لكنه لم يكتفِ بهذا الإيقاع إنما يتسلل إلى الألفاظ (جائعاً خميصاً، طاعماً)، (راجم، مراجما) ليخلق إيقاعاً آخر متناغماً مع الإيقاع الخارجي، وكذلك استخدامه كلمة (خرق) التي توحي بالاتساع، ويمكن أن نعدها لحظة أولى تكشف ارتدادات متعددة لوصف حالة القطع بين الشاعر و (فاطمة بنت المنذر) من خلال ربط العلاقة ما بين مرارة الفراق وألمه وألم الجوع ، فكلاهما يدل على الخواء والعذاب والمعاناة ، كما أن توازي الصيغة (" إني " في بداية الشطر + " اسم الفاعل " القافية) في النسق المتقدم شكلت محوراً دلالياً يدل على توترٍ عالٍ يستحوذ على مشاعر الشاعر الذي لم يجد وسيلة لتفريغ هذا التوتر إلا

---

[1]) الديوان : ص ٩٩.

[2]) الخميص : الضامر من الجوع .

[3]) الخرق : ما اتسع من الأرض .

[4]) الرجم : الرمي .

بتكثيف هذه الصيغة، فكأن القرينة الواحدة في الشطر الواحد تمتص قدراً أو شحنة من توتره وانفعاله، لذا لجأ لتوكيد الذات .

وردت مواضع أخرى للتوكيد في قول المرقش الأكبر ([1]):

وإذا ما رأَيْتِ رَكْباً مُخِّبِي ... نَ يَقُودونَ مُقْرَباتٍ جِيادا ([2])
فَهُمُ صُحْبتِي على أَرْحُلِ المَيْ ... سِ يُزَجُّونَ أَيْنُقاً أَفْرادا ([3])
وإذا ما سمَعتِ من نحوِ أَرضٍ ... بِمُحِبٍّ قد ماتَ أَو قِيلَ كادا
فاعْلَمِي غيرَ عِلْمِ شَكٍّ بأَنِّي ... ذاكِ، وابْكِي لِمُصْفَدٍ أَنْ يُفادى ([4])
أو تناءت بك النوى فلقد قدتِ ... فؤادِي لحينه فانقادا
ذاك أنّي علقت منك جوى الحبّ ... وليداً فزدتُ سنّاً فزادا

(الخفيف)

تعتمد الصياغة في هذه الأبيات الشعرية الستة أسلوب الشرط والتوكيد، والملاحظ هنا أن وقوع جواب الشرط في البيت الثاني (وإذا ما رأيت ..... فهم صُحبتي) جملة اسمية، أما في الأبيات التي تليها فكان جواب الشرط جملة فعلية، فالجملة الاسمية جملة خبرية تدل على نقل الخبر أو المعلومة التي يتداولها الركب والمسافرون في نقل أخبار المحب وسلامته وصحته .

بينما جواب الشرط في البيت الرابع (وإذا ما سمعت ...... فاعلمي) جملة فعلية طلبيّة، قد يكون فيها أخبار سيئة أو موت المحب، أو قرب موته، فمن الحب ما قتل؛ لأن الكثير من أخبار العاشقين تنتهي بالموت الأبدي أو الفراق الذي يقارب الموت، لذا لجأ الشاعر إلى فعل المقاربة كاد، وحذف خبره في " إيجاز حذف " ([5])، (أو قيل كاد هو يموت) لتوضيح فكرته الأساسية

---

[1]) الديوان : ص ٤٧ .

[2]) مخبين : من الخبب وهو ضرب من العدو . المقربة : الفرس التي تدنى وتكرم .

[3]) الميس : شجر تتخذ منه الرحال . يزجون : يسوقون . أينق : جمع ناقة على القلب .

[4]) أصفده : قيّده .

[5]) إيجاز الحذف: يكون بحذف شيء من العبارة لا يخل بالفهم، عند وجود ما يدلّ على المحذوف من قرينة لفظية، أو معنوية، ولا يغير كثيراً في البنية العميقة في التركيب المعين.

انظر : هادي نهر ، التراكيب اللغوية ، ط١ ، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان ، ٢٠٠٤م ، ص ١٣٥.

المرتبطة بموقف معين ومدرك بالنسبة إليه، وهو رحيل الأحبة الذي يمثل تنفيساً للمشاعر الحبيسة داخل قلبه .

إذ نجد في البيت الأول عبارة الشرط فعلية، وعبارة الجواب اسمية؛ لأنه يبدي الاهتمام بناقلي الأخبار، أما في البيت الثاني عبارتي الشرط والجواب فعليتان، لتدل على الاهتمام بشأن الفعل دون الفاعل، والوقوف عند هذه البنية يظهر لنا قدرة الشاعر في اختيار النسق، ليظهر المعاني المقصودة للذات الشاعرة، والكشف عن حركية فنية متصلة اتصالاً وثيقاً بفعل انتشار أدوات التوكيد (قد مات، فلقد قدت، بأني ذاك، ذاك أني)، و(ما الزائدة بعد إذا)، التي دخلت على الفعل (رأيت) و(سمعت) .

وكذلك التركيب الذي اعترض جواب الشرط وأداة التوكيد(فاعلمي غير علم شكٍّ بأني ذاك) ساهم في إغناء الدلالة المقصودة، فالنهاية أما الموت أو مقاربة الموت، ومن مقاربة الموت الأسر (المصفد) وهو الأسر المعنوي، إذ إن الشاعر أسير حبها كما يقيد الأسير، فإن قلبه قد قيد بحبها وانقاد خلفها رُغم البعد بينهما؛ لأن حبها علق في قلبه منذ الصغر وكلما زاد عمره زاد تعلقاً بها .

والناظر في الأبيات الشعرية السابقة يلحظ تركيز الشاعر على ضمير المؤنث الذي يدل على المرأة التي تشكل عنصر تأثير على خيال الشاعر، وعاطفته وتمده بزاد من القدرة على التصوير القائم على شيء من الوضوح وعلى الكثير من الرمز والإيحاء الذي يلجأ إليه، ليعبر من خلاله عما يجيش في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجمع بين الحقيقة والرمز، والشاعر يتحدث بلغة الأشواق والحب لجعل موضوع الحب مركزياً في بنية العمل السطحية، وكان هذا هو مصدر التشويق الكامن في القصيدة على المستوى السطحي، بينما تظهر البنية العميقة للخطاب الشعري عكس ذلك وتغوينا بالتأويل للفظة (مصفد) التي تعني القيود وهي دالة على قيود ومبادئ القبيلة .

وهكذا نخلص إلى القول إن هذه القصيدة تمثل نوعاً من المزج بين رمزية (المرأة) و(القبيلة) بنفس عاطفي، إذ تمتزج صورة المحبوبة بصورة القبيلة فلا يعود الشاعر باستطاعة أن يُفرق بين عاطفة الحب نحو الفتاة وعاطفة الحب نحو القبيلة .

« النفي »

النفي : أسلوبٌ لغويٌ تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب([1])، وهو باب من أبواب المعنى يهدف به المتكلم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه، وذلك بصيغة تحتوي على عنصر يفيد ذلك، أو بصرف ذهن السامع إلى الحكم عن طريق غير مباشرة من المقابلة أو ذكر الضد، أو بتعبير يسود في مجتمع ما يقترن بضد الإيجاب والإثبات([2]) .

والنفي ليس البناء الأصيل للجملة العربية، إنّما هو عارض من العوارض يفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه ([3]) في الجملة الفعلية أو الاسمية، فالنفي قد يتجه إلى المسند، ولذلك

---

[1]) مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد وتوجيه ، ط١، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ، ١٩٦٤م، ص ٢٤٦.

[2]) خليل عمايرة ، أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي ، جامعة اليرموك ، ص ٥٦.

[3]) ولعل عبارة : " عدم ثبوت نسبة المسند إلى المسند إليه " تشير إلى أن المسند قد يكون مثبتاً ، وكذلك المسند إليه ، ولكن نسبتهما إلى بعضهما تبني أسلوباً منفياً ، فمثلاً قد يضرب فلان ، ويتهم آخر بضربه ، فينفي المتهم ما أسند إليه بقوله " ما ضربت فلانا " ففي هذا التعبير قد يكون الضرب واقعاً ، وقد يكون غير واقع ، وقد يكون المتهم بالضرب قد ضرب فلاناً آخر غير المقصود ، فالضرب ساعتها واقع ، وفي بيان هذا يقول الفخر الرازي : " النفي إذا أدخلته على الفعل ، فقلت : " ما ضربت زيداً " كنت نفيت فعلاً لم يثبت أنه مفعول، لأنك نفيت عن نفسك ضرباً واقعاً بزيد وذلك لا يقتضي كونه مضروباً ، بل ربما لا يكون مضروباً أصلاً ، وإذا أدخلته على الاسم كقولك : " ما أنا ضربت زيداً " ، لم تقله إلا وزيد مضروب ، وكان القصد أن تنفي أن تكون أنت الضارب ، فإذا قلت : " ما ضربت زيداً " فقدمت الفعل كان المعنى نفي وقوع ضرب منك ، من غير تعرض لبيان كونك ضارباً لغير زيد ، وإذا قلت : " ما زيداً ضربت " كان المعنى أن ضرباً منك وقع على إنسان ، فظُنَّ أن ذلك الإنسان هو زيدُ ، فنفيت أن يكون إياه .

أنظر :

- فخر الدِّين الرّازي (ت ٦٠٦هـ)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق بكري شيخ أمين، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م ، ص ص٣٠٥ – ٣٠٦ .
- محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ط١، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٦م، ص ٢٢٥.

يمكن في الجملة الاسمية أن يتصدر النفي الجملة فيدخل على المبتدأ والخبر معاً، ويمكـــن أن يتصدر الخبر فحسب بوصفه المسند، وذلك في حال كون الخبر جملة، وتكون الجملة المنفيـــة خبراً عن المبتدأ، مثل قوله تعالى : ﴿ وَاللهُ لا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴾[١]، فالجملة الكبرى هنا مثبتة؛ لأن النفي لم يتصدر الجملة كلها لكنه دخل على عنصر منها هو الخبر ﴿ لا يَهْدِي القَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴾، فعدم هداية الظالمين مخبرٌ به عن المبتدأ ﴿ الله ﴾، وهو ثابت له، وقد أخبر عن المبتدأ بجملة منفية، أما الجملة الفعلية فالنفي فيها لابد أن يتصدر الفعل وحده؛ لأن الفعل هو المسند، وهو مقدم ضرورة على الفاعل، ومعنى ذلك أن النفي يملك طاقة اختيارية تؤثر فـــي بعض أجزاء الجملة دون بعضها [٢] .

والنفي في العربيَّة نوعان (نفيٌ ضمنيٌّ ، ونفيٌ صريحٌ) فالأوّل ما كان بغير أدوات النَّفي يُستفاد من السياق، ومن الموقف الكلاميِّ [٣]، يدل عليه بعض القرائن الصوتية أو اللفظيـــة، ومن أمثلة ذلك ما يُفهم من دِلالة بعض الأفعال، مثل (امتنع ، رفض ، أبى)، وقد ورد مثـــل ذلك في كلام الله، إذ يقول عز وجل : ﴿ وَيَأْبَى اللهُ إلا أن يُتِمَّ نُورَهُ ﴾[٤] ، وقد يكون هذا النوع من النفي ذا علاقة بموضوعات البلاغة، أما النوع الثاني، وهو ما يسمى بـــالنفي الـــصّريح، يعني نفي حدوث الفعل أو الاسم نفياً صريحاً [٥] .

وهذا النفي يُؤدى بأدوات وُضعت لهذا الغرض، ولعل المتتبع لتلك الأدوات يلاحـــظ أنهـــا جاءت مبثوثة ومتفرقة ضمن موضوعات النحو المتشعبة التي ترد هنا وهنـــاك عنـــد النحـــاة القدماء [٦]، فقد تناولوها وفق ما يلي :

---

[١]) الصف : أية ٧ .

[٢]) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، مرجع سابق، ص ٢٢٥.

[٣]) مصطفى النحاس ، أساليب النفي في العربية ، جامعة الكويت ، ١٩٧٩م ، ص٢٢٥.

[٤]) التوبة : آية ٣٢ .

[٥]) هادي نهر ، التراكيب اللغوية ، مرجع سابق ، ص ٢٦٧ .

[٦]) انظر :

– أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(ت ٢٨٦هـ)، المقتضب ، تحقيق محمد عبد الخـــالق عـــضيمة ، ط٢ ، المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة ١٩٩٤م ، ج /٤ ، ص ص٣٥٧ – ٣٨٨ .

– الحسن بن قاسم المرادي ، الجنى الداني في حروف المعاني ، مصدر سابق ، ص ص ٢٩٠، ٣٢٢، ٤٨٥، ٢٠٧، ٤٩٣، ٢٦٦، ٥٩٢، ٢٧٠ .

- (لا ، ما ، لات ، إن) وترد في باب الحروف التي تعمل عمل ليس ([1]) .
- (ليس) وترد في باب كان وأخواتها، لأنها تعمل عملها بغض النظر عن اختلافهما فـــي المعنى، (فليس) لنفي الحال في الغالب، و(كان) للإثبات في الماضي ([2]) .
- (لم ،لمّا) حرفا جزم للفعل المضارع، ينفيان الفعل ويقلبان زمنه إلى الماضي ([3]) .
- (لن) حرف ينصب المضارع وينفيه في المستقبل ([4]) .

---

[1]) ابن عقيل (ت ٧٦٩هـ)، شرح ابن عقيل، على ألفية الأمام أبي عبد الله محمد جمال بن مالك ، ومعه كتاب منحة الجليل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميــد، ط٢٠، دار التـــراث ، القـــاهرة، ١٩٨٠م، ج / ١، ص ٣٠١ .

[2]) المصدر نفسه ، ج١ ، ٢٦٨ .

[3]) المصدر نفسه ، ج ٤ ، ص٢٦ .

[4]) المصدر نفسه ، ج٤، ص٤ .

أما النفي في خطاب المرقشين، فقد شكل درجة عالية من الكثافة، إذ بلغ تردده (١٠١) عبر الأدوات التالية: (لا، ما، لم، ليس، أنْ، لات) وكانت الغلبة فيها للأداة (لا) التي ترددت (٤٠) مرة بنسبة (٣٩,٦%)، ثم يليها (ما)([1]) التي ترددت (٢٨) مرة بنسبة (٢٧,٧%)، ثم (لم) ([2]) وقد ترددت (١٨) مرة بنسبة (١٧,٨%)، وليس (٩) ([3]) مرات بنسبة (٨٩ .٠%)، وأن (٥)([4]) مرات بنسبة (٤٩,٠%)، ثم تأتي في النهاية (لات) التي وردت مرة واحدة في شعر المرقش الأكبر.

---

[1]) ما : تدخل على الجمل الفعلية ولا تترك أثراً على الأفعال، وتدخل على الجمل الاسمية، واعتبرها البعض بأنها تعمل عمل ليس لكن بشروط .

ومن أمثلة دخول (ما) على الجملة الفعلية ولا تعمل فيها سوى النفي ، قول المرقش الأكبر :

فمدَّت يداً في حُسنِ كلٍّ تناولاً ... إليه وقالت: ما أرى مثل ذا يُهْدى

الديوان : ص ٧٣.

ومن أمثلة (ما) على الجملة الاسمية كقول المرقش الأصغر :

وما قَهْوَةٌ صَهْباءُ كالِمسْكِ ريحُها ... تُعَلَّى على النَّاجُودِ طَوْراً وتُقْدَحُ

الديوان : ص ٨٨ .

[2]) لم : هي حرف مختصٌّ بنفي الجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع دون غيرها، وتعمل في الفعل الجزم ، كما أنها تقلب الفعل المضارع ماضياً ، ومن الأمثلة التي وردت فيها (لم) كثيرة كقول المرقش الأصغر :

تَراءَتْ لَنا يومَ الرَّحيلِ بوارِدٍ ... وعَذْبِ الثَّنايا لم يَكُنْ مُتَراكِما

الديوان : ص ٤٨ .

وقول المرقش الأكبر :

ترَكْتُ بها لَيْلاً طَويلاً ومَنْزِلاً ... ومُوقَدَ نارٍ لَم تَرُمْهُ القَوابسُ

الديوان : ص ٥٦ .

[3]) ليس: تستخدم لنفي الحال أو لمطلق النفي أي للنفي في جميع الأزمنة وذلك حسب الجملة الواقعة بعدها، يقول المرقش الأكبر :

وقولا لها ليس الضلالُ أجازَنا ... ولكنّنا جُزنا لنلقاكمُ عَمدا

الديوان : ص ٤٩ .

ويقول المرقش الأصغر :

أَسِيلٌ نَبِيلٌ ليسَ فيهِ مَعابَةٌ ... كُمَيْتٌ كَلَوْنِ الصِّرْفِ أَرْجَلُ أَقْرَحُ

الديوان : ص ٨٩ .

[4]) ومن شواهد (أنْ) قول المرقش الأكبر :

خليليّ عوجا باركَ اللّه فيكما ... وإن لم تَكُنْ هندٌ لأرضِكما قَصْدا

الديوان : ص ٤٨.

والجدول الآتي يمثل أدوات النفي في شعر المرقشين :

أداة النفي	المرقش الأكبر	المرقش الأصغر
لا	٣١	٩
ما	٢٠	٨
لم	١١	٧
ليس	٧	٢
أن	٥	–
لات	١	–
المجموع	٧٥	٢٦

يتضح من خلال قراءة الإحصائية السابقة أن أعلى نسبة ترددت للأسلوب كانت (لا) (٤٠) مرة بنسبة(٣٩,٦%) من مجموع التردد، وهذا يعكس النفسية المضطربة للمرقشين لذا عبرا عنها بأسلوب الرفض، وسنحاول في هذه الدراسة أن نستشهد بنماذج تبين استخدام المرقشين لهذا الأداة .

لا : معناها هو النفي المطلق، ويأتي بعدها الأفعال وكذلك الأسماء فهي مع الفعل المضارع تكون مهملة أي لا تعمل فيه وكذلك الماضي، ويأتي بعدها الأسماء ، فتارة تكون للجنس فتعمل في الاسم النكرة بعدها مثل عمل إن بشروط ، وقد تعمل (لا) عمل ليس بشروط كأن يكون اسمها وخبرها نكرتين، وألا يتقدم الخبر على الاسم وإن تقدم لا تعمل فيه، وألا ينتقض نفيها بـ « إلا» ([1]) .

ومن شواهد استخدام أداة (لا) في شعر المرقشين، قول المرقش الأكبر ([2]):

لا يَمْنَعَنَّكَ مِنْ بُغاءِ الخيرِ تَعْقادُ التمائمْ ([3])
ولا التشاؤمُ بالعطاسِ ولا التيمُّن بالمقاسمْ
ولقد غدوت وكنت لا أغدو على واقٍ وحاتِمْ ([4])

---

[1]) الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الدّاني في حروف المعاني ، مصدر سابق ، ص٢٩٠، وما بعدها.

[2]) الديوان : ص ٧٥

[3]) التمائم : جمع تمِيمة وهي خَرَزات كانت العرب تُعلقها على أولادهم يتَّقون بها العين في زعْمهم .

[4]) الواقي : الصرد . الحاتم : الغراب الأسود وهو أحمر المنقار والرجلين .

فـــــإذا الأشـــــائِمُ كالأيـــــا   مِـــنِ والأيـــامنُ كالأشـــائِمْ ([1])

وكـــــــــذاكَ لا خـــــــيرٌ ولا   شـــــرٌّ علـــــى أحـــــد بـــــدائِمْ

قـــد خُـــطَّ ذلـــك في الزُّبـــو   رِ الأَوَّلِيَّـــــــاتِ القَــــــدائِمْ

(مجزوء الكامل)

تظهر بنية النفي من خلال التراكم الواضح في استخدام أداة «لا» التي مثلت بؤرة النص والمرتكز الأساس لدلالة الرفض ، فقد أعطت الشاعر مساحة أكبر في التعبير، وساعدته علـــى تكوين بنيته التركيبية، وأوصلته لما يريد في سلب جميع العادات السيئة المتبعة عند العـــرب مستعيناً في تحقيق غايته استخدام المكونات اللغوية لما أتيح له من إمكانيات رافقت آلية النفي كدخول «لا» على الأسماء وتكرارها لتوكيد النفي، ودخولها على الأفعال، وإننا لو تتبعنا النفي في أبيات المرقش الأكبر لوجدنا أن فاعلية النفي قد تحققت بفعل التوزيع المتكرر لـــلأداة «لا» في الأبيات الشعرية كما يظهر في التحليل التالي :

ـ أداة نفي (لا) + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + نون التوكيد الثقيلة + ضمير متصل (مفعول به).

لا يَمْنَعَنَّـــــكَ مِـــــنْ بُغـــــا   ءِ الخـــــير تَعْقـــــادُ التمـــــائمْ

الشكل (أ) يوضح بناء الجملة سطحاً :

أداة نفي (بمعنى النهي)	فعل مضارع	الفاعل (....)	نون التوكيد الثقيلة	الكاف ضمير متصل (مفعول به)

والشكل (ب) يوضح بناء الجملة عمقاً :

أداة نفي (بمعنى النهي)	فعل مضارع	الفاعل (أنت)	نون التوكيد الثقيلة	الكاف ضمير متصل (مفعول به)

[1]) الأشائم : جمع الأشأم ، ضد الأيامن .

يلاحظ أن حركة الفعل هي الفتحة لاتصاله بنون التوكيد الثقيلة، كما يلاحظ أيضا أن الفاعل لم يظهر في بناء السطح، ودلّ عليه في بناء الأعماق (السياق+ الوحدة الصرفية) وهي لاصقة أمامية في أول الفعل (يمنع) مما يشير إلى أن الفاعل مفرد مذكر مخاطب (أنـت)، فالجملة منفية بـ «لا » في الزمن المطلق ومنفية أيضاً بدلالة الفعل (يمنع) الذي جاء بصيغة المضارع بدلاً من صيغة الماضي، وهذا الأسلوب كان شائعاً في لغة العرب، إذ يستعملون صيغة المضارع تعبيراً عن الماضي، وما ذلك إلا لبعث الماضي في صورة الحاضر، وتصويره كأنه يحدث الآن، وهذا ما يؤكده قول ابن هشام : " أنهم يعبرون عن الماضي، كما يعبرون عن الشيء الحاضر؛ قصداً لإحضاره في الذهن، حتى كأنه مشاهد حالة الإخبار" ([1])، فالتعبير بصيغة الماضي تفيد الانقطاع والانتهاء، وهذا غير مراد في القصيدة، لأنه لو قال (لا منعك) لصدق هذا التعبير على وجود المنع لحظة واحدة من الزمن، أما بصيغة المضارع (لا يمنعنّك) تفيد الدوام والاستمرار؛ وهذا يدل على أن منع التطير وجد واستمر وجوده .

ولا التشاؤمُ بالعطاسِ ولا التيمُّن بالمقاسمْ

- حرف عطف + أداة نفي + مبتدأ + جار ومجرور (خبر).

والشكل التالي يوضح بناء الجملة سطحاً وعمقاً :

أداة عطف الواو	(لا) النافية	اسم معرف بأل التعريف (التشاؤمُ)	خبر (جار ومجرور) (الباء حرف جر + اسم مجرور) بالعطاس

أداة عطف واو	أداة نفي لا نافية زائدة	اسم معطوف (التيمن)	(جار ومجرور) (الباء حرف جر + اسم مجرور) بالمقاسم

يلاحظ أن الجملة الاسمية منفية بـ (لا)، فقد ألغيت عن عملها لدخولها على المعرفة، فارتفع بعدها على الابتداء (التشاؤم)، وشبه الجملة من الجار والمجرور ارتفع على الخبرية، ثم عطف على الجملة الاسمية المنفية بواو العطف اسم آخر منفي بـ (لا)، لذا أهملت ووجب تكرارها بمثلها، فالنفي في بناء السطح قد وافق بناء الأعماق في هذه الجملة .

وأفاد التركيب: نفي اتصاف المبتدأ بالخبر في الزمن الماضي والحال والمستقبل .

---

[1]) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق عبد اللطيف محمد الخطيب، ط ١، السلسلة التراثية، الكويت ، ٢٠٠٢م ، ج ٧ ، ص ٦٩١ .

أما الصورة الثالثة لوجود (لا) في القصيدة :

– حرف عطف + اللام الدالة على القسم+ قد + فعل ماضي + ضمير متصل (فاعل) + حرف عطف + فعل ناسخ+ اسم كان ضمير متصل + أداة نفـــي + فعــل مــضارع+ الفاعل ضمير مستتر+ جار ومجرور .

ولقـــــد غـــــدوت وكنـــــت لا أغــــــدو علـــــى واقٍ وحـــــاتِمْ

والشكل (أ) يوضح بناء الجملة سطحاً :

حرف عطف + لام القسم + حرف توكيد + فعل ماضٍ + ضمير متصل (فاعل)
الواو (....) قد (غدو + تاء الخطاب)

حرف عطف + فعل ماضٍ ناسخ + اسم كان + أداة نفي + فعل مضارع + فاعل
الواو (كن تاء الخطاب ضمير متصل) لا أغدو (...)

+ جار ومجرور(على واقٍ)

(كنتُ لا أغدو على واقٍ)

والجملة الاسمية المنسوخة في محل نصب مفعول به للفعل (غدوت).

والشكل (ب) يوضح بناء الجملة عمقاً :



(كنتُ لا أغدو على واقٍ)

والجملة الاسمية المنسوخة في محل نصب مفعول به للفعل (غدوت).

يلاحظ أن الجملة مؤكدة بمؤكدين هما (اللام + قد)؛ لإقناع المخاطب ، كما يلاحظ أن الفاعل في التركيب الفعلي (الواقع في خبر كان) لم يظهر في بناء السطح، ودّل عليه في بناء الأعماق (السياق + الوحدة الصرفية) الهمزة وهي لاصقة أمامية في أول الفعل (أغدو) مما يشير إلى أنه مفرد متكلم (أنا)، وقد تخصص مضمون الجملة بالجار والمجرور المعطوف + المعطوف عليه، والجملة مؤكدة توكيداً في الزمن الماضي القريب، فقد أفاد التركيب : توكيد نسبة الفعل إلى الفاعل مقيدا بالتركيب الاسمي المنسوخ والمعطوف عليه توكيداً واجباً لتقرير علاقة الإسناد في نفس المتلقي والذي قد ينكر هذا الرأي في الزمن الماضي القريب .

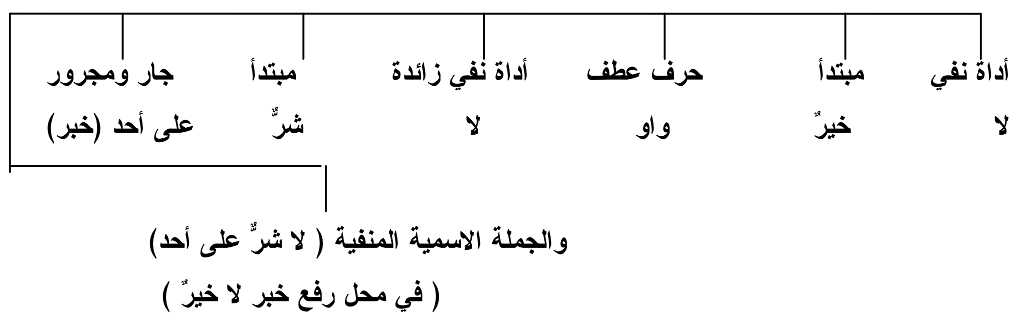
وتنشأ نقطة تحول دلالية بين الفعلين (غدوت) في حالة الإثبات (ولا أغدو) في حالة النفي، إذ تنهض لتحقيق ناتجين دلاليين على صعيد واحد، وإثبات حقيقة الخروج في الصباح ، ونفي أي خروج يتم على أساس النظر إلى مسار الطيور، فالبنية العميقة لهذا التحول يعلن الخروج في الزمن المطلق مرموز بـ (الفعل غدوت) ذلك البديل عن (لا أغدو) رمز الخروج السلبي (التشاؤم والإنذار بالشر، وعدم الخير) ليعمق الإحساس بالمفارقة بين الخروج عن

طريق التطير(في القبيلة) وبين انعدام الخروج على هذا السبيل، وتهدف هذه المفارقة في ثنائية النفي والإيجاب إلى توسيع الفضاء الشعري للقصيدة .

وكــــــذاكَ لا خــــــيرٌ ولا شــــرٌّ علــــى أحــــد بــــدائِمْ

- أداة نفي + اسم نكرة + حرف عطف + أداة نفي + اسم نكرة + جار ومجرور (مضاف)+ جار ومجرور .

والشكل التالي يبين بناء الجملة سطحاً وعمقاً :



ويلاحظ في الشكل السابق أن بناء السطح وافق بناء الأعماق ، ويلاحظ أن الخبر قد تخصص بالجار والمجرور، وأن الجملة الاسمية الثانية في محل رفع خبر المبتدأ الأول (خيرٌ) فقد عطفت على الجملة الأولى (لا خيرٌ) ، ويكون في مثل هذا التركيب محل تأكيد ورفع توهم من يتشكك في المسند إليه الخبر .

وتجدر الإشارة إلى أن ابتداء القصيدة وانتهاءها بأداة (لا) يشير إلى دقة الشاعر في اختيار العناصر اللغوية المرافقة لها مما يؤكد القصدية التي ارتقت بلغة المرقش ــ في هذه القصيدة ــ إذ يوظف فيها تقنيات عدة، تحرك الدلالة باتجاه الرفض الصريح عبر الإرادة اللغوية (لا) التي تتآلف مع عناصرها، لتؤكد دلالة الرفض لعادات العرب السائدة (التمائم، والعطاس، والتطير)، وعدم التسليم بها لأنها لا تنفع ولا تضر.

أما أسلوب النفي في شعر المرقش الأصغر، فيظهر في قوله (١):

آذَنَــتْ جــارَتِي بوَشْــكِ رَحيــلِ   بــاكِراً جــاهَرَتْ بخَطْـبٍ جَلِيـلِ (٢)
أَزْمَعَــتْ بــالفِراقِ لَمَّــا رَأَتْنِــي   أُتْلِــفُ المــالَ لا يَــذُمُّ دَخِيلــي (٣)
ارْبعِــي إنَّمــا يَرِيبُــكِ مِنِّــي   إرْثُ مجْــدٍ وَجِــدٌّ لُــبٍّ أَصِــيلِ (٤)
عجبــاً مــا عَجِبْــتُ لِلْعاقِــدِ المــا   لِ ورَيْــبُ الزَّمــانِ جَــمُّ الخبُــولِ (٥)
وَيــضِيعُ الــذي يَــصِيرُ إليــهِ   مِـنْ شَـقاءٍ أَوْ مُلْـكِ خُلْـدٍ بجيـلِ (٦)
أَجْمِــلِ العــيْشَ إنَّ رِزْقَــكَ آتٍ   لا يَــرُدُّ التَّــرْقِيحُ شَـرْوى فَتِيـلِ (٧)

(الخفيف)

يتخذ الشاعر القافية المكسورة سبيلاً للإفصاح عن حالته التي يسودها الحــزن والألــم، والناظر في هذا النص يلاحظ قدرة الشاعر على اختيار النسق الذي يتلاءم ونفسيته، فتــضافر عنصري الصوت والمعنى أدى إلى إيجاد جو دلالي وإيقاعي قادر على الانسجام مع الوظيفــة التداولية للخطاب، التي استطاعت أن تكشف عن حالة الانكسار النفسي والحزن العميق الــذي تناسب تماماً مع القافية المكسورة.

إن المقدرة الشعرية للمبدع لا تنحصر في زاوية ما، بل تتسع أمامها السبل، ومــن هــذه السبل الأساليب النحوية التي تنساق وفق نظام تركيبي معين يشير إلى عــدد مــن الــدلالات السطحية والعميقة، إذ تنطلق الدلالة من دخول عنصر النفي على الفعل ليتواشج كل ذلك مــع بعضه مكوناً علامة توحي ببؤرة تركيبية تحمل شحنات تعبيرية ودلالية تشكل الترابط الجملــي في الأبيات الشعرية، ويظهر ذلك في التحليل الآتي :

---

١) الديوان : ص ٩٢.

٢) آذنت : أعلمت . الوشك : السرعة .

٣) أزمعت : عزمت . دخيلي : من يدخل إلي .

٤) اربعي : امسكي واسكني . الإرث : الأصل . الجَدّ : الحظ والعظمة .

٥) الخبول : الفساد . العاقد : الذي يجمع المال . جمّ: كثير .

٦) بجيل : عظيم .

٧) أجمل العيش : أي أطلبه باعتدال . الترقيح : إصلاح المال . الشروى : المثل . الفتيل : الخيط الذي فــي شق النواة .

أَزْمَعَتْ بالفِراقِ لَمَّا رَأَتْنِي أُتْلِفُ المالَ لا يَذُمُّ دَخِيلِي

الشكل (أ) يبين بناء الجملة سطحاً :

فعل ماضٍ + الفاعل + جار ومجرور + أداة شرط + (فعل ماضٍ + الفاعل (....) + ضمير متصل في محل نصب مفعول به)

أزْمعت (.....) بالفراق لمّا

جواب (لمّا رأتني) — فعل الشرط

فعل مضارع | الفاعل | مفعول به | أداة نفي | فعل مضارع | الفاعل
أتِلفُ | (...) | المال | لا | يذمُّ | (....)

والشكل (ب) يبين بناء الجملة عمقاً :

فعل ماضٍ + الفاعل + جار ومجرور + أداة شرط + (فعل ماضٍ + الفاعل (هي) + ضمير متصل في محل نصب مفعول به)

أزْمعت (هي) بالفراق لمّا

جواب (لمّا رأتني) — فعل الشرط

فعل مضارع | الفاعل | مفعول به | أداة نفي | فعل مضارع | الفاعل
أتِلفُ | (أنا) | المال | لا | يذمُّ | (هو)

يلاحظ في الشكل السابق أن الفاعل لم يظهر في بناء السطح، ودّل عليه في بناء الأعماق (السياق+ الوحدة الصرفية) الهمزة وهي لاصقة أمامية في أول الفعل (أزمعت) مما يشير إلى أنه مفرد مؤنث غائب، والفعل (أتلف) مما يشير إلى أنه مفرد مذكر متكلم، وكذلك الوحدة الصرفية في أول الفعل (يذُمُ) مما يشير إلى أنه مفرد مذكر غائب، والمعنى هنا أنه يُتِلف المال لئلا يذمه من يدخل إليه.

فالتركيب أفاد نفي نسبة الفعل إلى الفاعل مقيداً بالتركيب الشرطي في الزمن المستقبل.

<u>عجبـــاً مـــا عَجِبْـــتُ لِلْعَاقِـــدِ المـــا</u> ل ورَيْـــبُ الزَّمـــانِ جَـــمُّ الخُبُـــولِ

والشكل الآتي يبين بناء الجملة سطحاً وعمقاً :

مفعول مطلق	أداة نفي	فعل ماضٍ	الفاعل ضمير	جار ومجرور	مضاف إليه
عجباً	ما	عجب	متصل (تاء الرفع)	مضاف (للعاقد)	المالِ

يلاحظ أن بناء السطح وافق بناء الأعماق في هذه الجملة، فالشاعر بدأ صدر بيته بمفعول مطلق (عجباً) لفعل محذوف تقديره أعجب عجباً، والفعل (عجبتُ) فعل لازم لا يحتاج إلى مفعول به، والفاعل ضمير المخاطب المتصل (التاء)، كما يلاحظ أن مضمون الجملة قد تخصص بالجار والمجرور المضاف + المضاف إليه، والتركيب الإضافي (للقاعد المال) متعلق بالفعل عجبتُ، وهذا الأسلوب يستخدمه الشاعر لينكر وجود أشياء مسلّم بها.

فالتركيب: أفاد نفي العجب عن جامع المال في الزمن الماضي .

أَجْمِـــلِ العـــيْشَ إنَّ رِزْقَـــكَ آتٍ <u>لا يَـــرُدُّ التَّـــرْقيحُ شَـــرْوى فَتيـــلِ</u>

والشكل التالي يبين بناء الجملة سطحاً وعمقاً :

أداة نفي	فعل مضارع	فاعل	مفعول به (مضاف)	مضاف إليه
لا	يَرُدُّ	الترقيحُ	شروى	فتيلِ

يلاحظ أن بناء السطح وافق بناء الأعماق في هذه الجملة، ويلاحظ أن الفاعل اسم ظاهر معرف بال، والجملة الفعلية ذات الفعل المضارع تقوم بمنح الجملة دلالة التجدد والحدوث، ويوضح هذا البناء التركيبي الحكمة من المال، فالإنفاق من المال إصلاح للمال، والبخل ذم لصاحبه وإفساد للمال، وخير سبل الإنفاق ما كان صلة للرحم وعوناً لذوي القرابات، فالمال إن لم يكن فيه شبعٌ للقريب الجائع، وعون للفقير المحتاج، وكفاية للساغب الضعيف من الأقارب فإنه يعود على صاحبه بالذم والعار، فهو متحول غير ثابت وغادٍ ورائح، والإنسان العاقل هو الذي يسخر المال فيما يعود عليه بالثناء وطيب الذكر، في الحياة وبعد الممات.

إن القراءة المتأنية للنص السابق تكشف عن انحرافات تركيبية، وتحولات رتبية، تسهم بفاعلية إيحائية توحي بدلالة الرحيل، إذ يقوم الشاعر بالتفاته جميلة في البيت الثاني مقدماً جواب الشرط على فعله (أزمعت بالفراق لمّا رأتني)، لتأكيد العزم على الفراق، ويقدم المفعول

المطلق على الفاعل والفعل في البيت الرابع، والفصل بين (عاقد المال) وصفته (جم الخبول)، لزيادة البيان والإيضاح .

وكذلك يستخدم تقنية الالتفات، إذ يفتتح النص بصيغة الغيبة (هي)، ليعود إلى كسر السياق بالانتقال إلى صيغة التكلم (أنا) عبر الفعل (أتلف)، ومن ثم يعود إلى صيغة الغيبة مرة أخرى (يذم)، ثم يعدل مرة أخرى إلى سياق الخطاب في (اربعي) ومن ثم إلى التكلم (عجبتُ)، عبر بنية زمانية مركبة من الزمن الفعلي.

وحركة الضمائر في البنية العميقة ليست منفصلة أو متخلخلة، بل هي متصلة تراوح بين الحضور والغياب، ولهذا فإن غاية الشاعر من الانتقال (من الغبية إلى التكلم إلى الغيبة ثم الخطاب) التنبيه على دور الغياب ، وتوجيه اللوم والعتاب، فخطابه هذا لم يكن اعتباطياً وإنما أراد من خلال توجيه العتاب واللوم لصاحبته على رحيلها وتركه وحيداً رُغماً عنه فهو يصف ذلك متحسّراً حيال تلك النهاية، وصيغة الغيبة تجسّد دلالة الرحيل والانفصال المطلق عن الحضور، وسبب عودته إلى أسلوب الغيبة مرة أخرى لتحقيق أمرين هما : تعميم أمر الرحيل من جهة ودفع أمر مكروه هو تبذير الأموال من جهة أخرى، أما انتقاله إلى أسلوب الخطاب (اربعي، يربيك) رغبة في استحضار المرأة أمامه واستبعاد أمر رحيلها، والأمر الآخر لتعظيم شأنه وعلو مكانته بين قومه .

وفي نهاية المطاف يتضح أن الشاعر استطاع عبر تشكيل التقنيات المتنوعة في القصيدة إيصال الفكرة الأساسية للمتلقي وهي نفي عقد الأموال، وتأكيد الكرم لأبناء قبيلته، من خلال صيغة التكلم (أتلف المال) شارحاً من خلالها سبب الرحيل، ولتدل على الإنسان الحر الذي يرفض الرضوخ ويفعل ما يريد، فالشاعر استعمل ضمير المتكلم ليحل صوت الفرد محل صوت الجماعة، وهذا ما يؤكد سبب انحرافه من (صيغة الغيبة إلى صيغة التكلم) .

ومن الملاحظ في هذا الفصل أن الدراسة الأسلوبية لا تعتمد رصد الأساليب رصداً كمياً أو شكلياً، وإنما ترصد الفائدة من توظيفها ضمن النص وتكشف النقاب عن ما أراد الشاعر من مدلولات ثانوية لم تكن وليدة المصادفة، فهي في الحقيقة مكملات ضرورية تفيد في كشف الرؤى المخفية وتساعد في استكناه المخفيات من الأمور لتحريك المشهد الشعري وإضفاء الحيوية إليه، وهذا ما تحقق لدى المرقشين عند استخدامهما التراكيب اللغوية .

الفصل الثالث

الموازنة الأسلوبية

بين المُرَقِّشَ الأكبر والمُرَقِّشَ الأصغر

- الصورة الشعرية
- الحقول الدلالية
- الموسيقا

ليست حقيقة الإنسان بما يظهره لك ** بل بما لا يستطيع أن يظهره

*** لذلك ***

إذا أردت أن تعرفه ** فلا تصغي إلا ما يقوله ** بل إلا ما لا يقوله

جبران خليل جبران

الصورة الشعرية :

تتبوأ الصورة الشعرية مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ماهيتها ووظائفها في العمل الأدبي، فالصورة قديمة قدم الإنسان المصور، وقدم الشعر، ولعل هذا ماثل في كل الآداب وراجع إلى العناية البالغة بأمر اللغة وأمر الكلمة في الدراسات الحديثة، " فالاهتمام بالصورة أصيل في النظر إلى الإبداع الأدبي وتحليله " ([١]) .

فالنقد الأدبي والدراسات الأدبية نظرت إلى الصورة، فجعلتها ركيزة أساسية من ركائز الجمال في الشعر، ووسيلة للتعبير عما يخطر للشاعر من عواطف وأحاسيس وأفكار، وشأنها شأن الموسيقا والإيقاع، ومن المتعارف عليه أن الصورة الشعرية لا معنى لها إذا لم تكن إيحائية، وهي بذلك لصيقة بالرمز وفي علاقتها به، كما أنها مؤدية حتماً إلى معنى يلقيه الشاعر على المتلقي، وكلما كانت أكثر جدة كان تأثيرها في المتلقي أشد وأعمق .

وقد عالج النقاد هذه الميزة الأدبية قديماً وحديثاً مع اختلاف في زوايا النظر إلى مفهومها ودلالاتها، فالنقد القديم عالج الصورة الأدبية من حيث التشبيه والمجاز، فقد أطلق عليها الجاحظ الصورة والتصوير وربط بين حسنها وجودتها بحسن اختيار الألفاظ والأوزان، وقدرة الشاعر على إخراجها إخراجاً جميلاً إذ نراه يقول : " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير " ([٢])، بمعنى أن الشعر يصنع من علاقة الكلمات بعضها ببعض ما يشبه عملية النسيج التي تبدأ من ربط مواد أولية ثم تخرج بشيء جديد، أو شكل دال لم يكن موجوداً في الأصل .

---

[١]) فايز الداية ، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ط ٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦م، ص ١٥ .

[٢]) الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م، ج٣، ص ص ١٣١– ١٣٢ .

وانطلاقاً من ذلك، حاول العديد من البلاغيين والنقاد العرب الذين جاءوا بعده البناء على صلب فكرته في جانب التصوير، وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها ([1])، لكنهم أدركوا أن الشعر لمحة دالة وصورة معاشة وأداء خاص، وهذا ما أشار إليه أبو هلال العسكري بقوله : " والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسم بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى " ([2])، فالعسكري قد نظر إلى الصورة من خلال عباراتها وحسن إخراجها .

وعندما تناول عبد القاهر الجرجاني الصورة كان أكثر دقة في عرضها وتناولها ممن سبقه إلى الحديث عنها، ولعل الجانب الثري لقضية الصورة يظهر بجلاء في سياق تعريفه لمعنى النظم، إذ يقول " سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"([3])،

ويدل مصطلح الصورة – عند الجرجاني – على كيفية تشكيل الخطاب الأدبي إذ تقوم الجودة فيه على حسن نظم المعاني المرتبة في النفس وتجسيدها في شكل صور، وانطلاقاً من هذا المنظور، فإن جمال الصورة لا يقاس باللفظ أو المعنى، وإنما بارتباطه بالسياق الكلي .

هذه بعض الإشارات عند القدماء حول الصورة، فربما لم يتضح لهم مفهوم الصورة بوصفه مصطلحاً نقدياً لكنهم أدركوا الدور الملقى على عاتقها في الشعر وأثرها على المتلقي، " لكن النقد القديم اهتم بوسائلها الفنية أو أشكالها البلاغية، فعالج التشبيه والاستعارة والكناية، إلا أن علاجه لها على أساس جزئي لا يتعدى الجملة إلى البيت أو البيت إلى

---

[1]) عبد الإله الصايغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً : منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير،(د.ط) دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م، ص ١٠٧– ١٢٤ .

[2]) أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، ط١، دار أحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ١٠.

[3]) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، مصدر سابق ، ص ص ٢٥٤– ٢٥٥ .

القصيدة، فلا تنفصل الصورة عندهم كثيراً عن، (Form) معنى الشكل الأدبي العام بالإضافة إلى أنهم ظلوا محافظين على ارتباط الصورة الوثيق بالصنعة الشكلية الخاضعة لمنطق العقل والواقع ([1]) .

أما في الدراسات النقدية الحديثة ظهرت محاولات لإعطاء الصورة الفنية تعريفاً يحدد ملامحها، ويبرز معالمها يتجاوز بها الأشكال البلاغية المعروفة التي دارت حولها الصورة في الدراسات البلاغية القديمة، فالصورة في جوهرها الحديث هي خلق جديد " يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية ... " ([2]) .

أو هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل، وبهذا يكون مقياس جمال الصورة في قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد ..... ([3]) .

ويبدو أن لغة الشعر هي " لغة تصويرية تعتمد على إيحاءات الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة " ([4])؛ لأنها رموز حدسية إيحائية تستفز الحواس وتدعونا للدخول إلى فضاءات جديدة لا متناهية المعاني، كما أنها ليست مجرد تراكم كلمات في قوالب جاهزة، بل هي صور تمثل معاني مستقرة في الذهن عن واقع أو خيال يعكسان نفسية الشاعر وتمنحه القدرة على إخراج المعنى المألوف في صورة جديدة غير مألوفة.

---

[1]) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ط١ ، جامعة اليرموك الدراسات الأدبية واللغوية، إربد الأردن ، ١٩٨٠م، ص ١٥ .

[2]) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري : دراسة في أصولها وتطورها، ط١، دار الأندلس، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ٣٠ .

[3]) أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ص ٢٤٩ – ٢٥٠ .

[4]) شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، ط٢ ، منشورات أصدقاء، (د. م)، ١٩٩٢م ، ص ١٢٢ .

لذلك نجد الشاعر شديد الحرص على اختيار المفردات المناسبة للتعبير بها عن معاني الحلم والواقع من خلال طريقته في صياغتها الفنية، مجتمعة في صورة شعرية كلية تتفرع عنها صور جزئية ترسم كل صورة منها لوحة صغيرة معبرة عن فلسفة الحياة أو إحساس ما بطريقة تحدث أثراً في نفس المتلقي .

وبناءً على هذا وقفنا عند صورتي الطلل والظعائن للمرقشين، نحاول إلقاء بعض الضوء عليها بالشرح والتحليل قاصدين من وراء ذلك تعبيد الطريق إلى فهمها، انطلاقا مما تحمله في طياتها من معان متعددة .

ـ صورة الأطلال :

تعد صورة الطلل من أكثر الصور الشعرية وروداً وفق مقدمات الشعر الجاهلي، التي من شأنها أن تؤدي إلى البوح عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه الداخلية متجرداً من ذاتيته نحو بؤرة سياقية نصية تعتمد مبدأ الانسياب التركيبي الملائم لانسياب الأفكار والدلالات التي " ترتكز على الجزئيات وصولاً "([1]) إلى عمق الدلالة الكامنة في النص الشعري .

فالطلل في حقيقته الفنية منفذ رمزي، جعل من النص الشعري عالماً فسيحاً يتموج بين الأنس والحلم، وبين الوحشة والألفة، وبين الغربة والارتياح، كما أنه يضفي على النص أبعاداً دلالية تساهم في بلورة تجربة الشاعر الانفعالية من خلال انفتاحها على واقع بيئي ملائم، لتوفير المناخ النفسي المناسب للحالة الشعورية التي تمر بها الذات الشاعرة لحظة الإبداع، وتحاول وصفها بأشياء حسية مرتبطة بالطبيعة الواقعية التي نشأت بها وخضعت لمعطياتها المكانية، " انطلاقاً من البؤرة المركزية التي تشكل طاقة مولدة للثنائيات " ([2]) الضدية .

ومن هذا التجلي الطللي استطاع الشاعر الجاهلي أن يعكس مكبوتاته النفسية بفعل امتلاكه الطاقة اللغوية على إظهار الرواسب الموروثة الضاربة في أعماق القدم، متكونة من

---

[1]) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧ .

[2]) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجاً، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م، ص ٢٣٣ .

غرائز ترسبت في الذهنية الجاهلية، لإثبات الذات أمام المكان والزمان في بعدهما الوجودي([١]) ليشكل وعيه الشعري .

ذلك أن الطلل ما هو إلا استرجاع لمواقف قد اختزنت في ذاكرة الشاعر البصريّة الناشئة في مجتمع بات لصيقاً بالصورة التي " يضمرها صوت النص الشعري "([٢])، إذ تنعكس من خلاله مظاهر حياتية ذات صلة عميقة بالذات الشاعرة عبر مرآة اللغة ودلالاتها، التي تمنح النص قوة تأثيرية فاعلة في خلق انزياحات متعددة تعد مفاتيح لكثير من التأويلات التي " تعنى الدراسة الأسلوبية والدلالية بتحليلها والوقوف على أغراضها ومراميها " ([٣]) المتمثلة في شعر المرقشين .

ويمكن الوصول إلى خلفيات تأملاتهما الذاتية من خلال الربط بين الحالة النفسية والعناصر الطبيعية التي يفصح عنها المشهد الطللي .

يقول المرقش الأكبر ([٤]):

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُهَا ... إلاَّ الأَثَافِيَّ وَمَبْنَى الخِيَمْ ([٥])
أَعْرِفُهَا داراً لأَسْماءَ فالـدْ ... دَمْعُ عَلى الخَدَّيْنِ سَحٌّ سَجَم ([٦])
أَمْسَتْ خَلاءً بَعْدَ سُكَّانِها ... مُقْفِرَةً ما إنْ بِها مِنْ إرَمْ ([٧])
إلاَّ مِنَ العِينِ تَرْعَّى بِها ... كالفارسيِّينَ مَشَوْا في الكُمَمْ ([٨])
بَعْدَ جَمِيعٍ قد أَراهُمْ بِها ... لهُمْ قِبابٌ وعليهِمْ نَعَمْ ([٩])

(السريع)

---

[١]) محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م، ص ١٠١ .

[٢]) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجاً، مرجع سابق، ص ١٣٤ .

[٣]) بيير جيرو، الأسلوبية ، مرجع سابق، ص ١٠٤ .

[٣]) الديوان : ص ٧٣ .

[٤]) الأثافي : هي الأحجار التي توضع عليها القدور. الخيم : جمع خيمة وهي بيت يبنى من عيدان الشجر .

[٥]) أسماء : هي بنت عمه عوف بن ضبيعة . السح : الصب . السجم : السائل .

[٦]) من إرم : من أحد . خلاء : خالية .

[٧]) العين : جمع عيناء البقر الوحشي . الكمم : القلانس .

[٨]) بعد جميع : بعد حي . قباب : جمع قبة وهي بناء سقف مستدير مقعر .

يضعنا الشاعر في هذا المشهد أمام لوحة فنية يتجلى فيها البعد النفسي، من خلال رسم صورتين للحظتين زمنيتين تمثل لحظة (الزمن الماضي) حلول الأهل في المكان، ولحظة (الزمن الحاضر) خلو المكان، ولم يبق ما يشير إلى أهله إلا أثافي قدورهم، وآثار خيامهم، فقد صار خلاءً قفراً موحشاً ليس به من حي إلا قطعان العين التي ترعى هنا وهناك .

وتبرز الثنائية الضدية في المشهد الطللي من خلال تقابل صورتي الديار(حاضرها وماضيها)، التي تؤدي إلى " تشكل شعورين تضطرب بهما الذات الشاعرة، ويدفعان بها إلى الانفعال والإحساس بالتوتر نتيجة الشعور بالحب لهذا المكان؛ لأنه يعيدها إلى مواطن الذكريات مع أهل الديار، وشعورها بالكره نتيجة للصيرورة التي آل إليها المكان بعد هجرة أهلها " ([١])، مما دفعها إلى محاولة إحياء المكان بصورة حركية حية لمنظر العِينِ التي تتبختر في المكان كالفُرس اللذين يمشون بقلانسهم في تبختر وخيلاء .

وما يستوقفنا في هذا المشهد " العلاقة الانفعالية بين الذات والديار التي تتمثل في التساؤل (هل تعْرِفُ الدار) والإجابة (أعرفها داراً لأسماء) " ([٢]) عن هذه الديار التي تظهر تعجب الشاعر من تعرفه عليها بالرغم من إيحاءات الانمحاء والانطماس والحس بالموت المكاني الذي ينشره الفعل (عفا) بين ثنايا المقطع الطللي .

لكننا سرعان ما نلحظ انزياح الشاعر إلى صورة أخرى معبرة عن عناصر البقاء وخلود المكان (الأثافي، مبنى الخيم)، "وكأنما الزمان والمكان غير قادرين على طمس ما تبقى من أثر الحياة طمساً كاملاً " ([٣])، لديار (أسماء) المهجورة "من حيث كونها تمثل يقظة الروح على واقعها الوجودي " ([٤]) الممزق بين الواقع والخيال، وهذا ما نجده في المشهد الطللي عند المرقش الأصغر في قوله ([٥]):

---

[١]) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجاً، مرجع سابق، ص ١٣٩ .

[٢]) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٤١٤.

[٣]) حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

[٤]) علي مصطفى محمد عشا، "هموم الإنسان في شعر ما قبل الاسلام "، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٨م، ص ١٦٥ .

[٥]) الديوان : ص ٩٤ .

لابْنَـــةِ عَجْـــلانَ بـــالجَوِّ رُسُـــومْ — لم يَتَعَفَّـــيْنَ والعَهْـــدُ قَـــدِيمْ

لابْنَـــةِ عَجْـــلانَ إذْ نَحْـــنُ معـــاً — وأيُّ حـــالٍ مِـــنَ الـــدَّهْرِ تَـــدُومْ

أَمِـــنْ دِيـــارٍ تَعَفَّـــى رَسْـــمُها — عيْنُـــكَ مِـــنْ رَسْـــمِها بِـــسَجُومْ

أَضْـحَتْ قِفـاراً وقَـدْ كـانَ بهـا — فِـي سالِفِ الـدَّهْرِ أَرْبـابُ الهُجُـومْ

بـادُوا وأَصْـبَحْتُ مِـنْ بَعْـدِهِمُ — أَحْـسَبُنِي خالِـداً ولا أَرِيـمْ

(مجزوء البسيط)

يبدأ الشاعر لوحته الطللية بتكرار لفظة (ابنة عجلان) المبدوءة بلام الملكية، التي تتّحد مع أبعاد البنية التركيبية والمعنوية لتمثل الدلالة الكلية للخطاب المرقشي، بفعل تنامي حشد هائل من الطاقات التعبيرية، التي تعكس حدة الصراع النفسي باعتبارها مشحونات دلالية .

تتمثل بصيغة الاستفهام (أَمِنْ دِيارٍ تَعَفَّى رَسْمُها) التي جمعت بين مشهد عفاء الرسم (تَعَفَّى) الذي يتولد منه دلالة القفر والخلاء، ومشهد حياة الرسم (بسجوم) المتمثل برمزية الدمع الدال على الماء .

ومما يؤيد فكرة هذه الصيغة وجود المتناقضات والثنائيات، التي تعكس المفارقة الأليمة بين حالة الديار في الحاضر (أضحت قفاراً) وحالتها في الماضي (لم يتعفين)، حيث تتجلى المفارقة الزمنية واضحة بين صورتي (الحاضر والماضي) " كقطبين مركزيين تتفرع عنهما مجموعة من الثنائيات تجسد صورة المكان الذي يهجر جغرافيته ليتحول إلى عتبة معاناة " ([١])، تبرزها صورتا (العفاء والحياة) من خلال الفعل عفا، ورمزية الدمع (الماء) الدال على التجدد والانبعاث، وكأن الشاعر أراد من رمزية الدمع إحياء المكان وتجدده من جديد بعد موته .

فهذا الانزياح الدلالي جعل الحواس تنوب عن بعضها، إذ إن الدمع لا يكتمل إلا إذا اقترن بالصوت، والسمع لا يكتمل إلا بالبصر وهذا التكامل المعنوي يظهر في صورة تركيبية ممزوجة بثنائية ضدية (صمت الديار) و(صوت الدموع) تحمل دلالات مثقلة بالإيحاء تتفاعل مع غيرها في البناء الفني للصورة الكلية التي يظهر فيها التمحور الأنثوي (أسماء ، ابنة

---

[١]) فتحية كحلوش، بلاغة المكان : قراءة في مكانية النص الشعري، ط١، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨م، ص ٦٩ .

عجلان) ذات الصيغة الكلاسيكية التي تبرزها لحظة استرجاع صورة الماضي، لحظة الاستقرار والأوقات السعيدة التي تتم على مستوى الذاكرة، لمحو صورة الحاضر المؤلمة التي تتمثل بغربة المكان وقفره، وهي صورة مزعجة بالنسبة للشاعر؛ لأنها لا تعبر فقط عن رحيل المحبوبة بل عن انعدام الحياة أيضاً، " لكن هذا التجاوز لا يدوم لأن ما هو ماثل للعين أكثر فعالية مما هو ماثل في الذاكرة "([١]) .

فاللغة عند المرقشين تعمد إلى خلخلة العلاقات بين الدال والمدلول، وهذا يعني أنهما يعمدان إلى " إيجاد وسائط لا حصر لها بين الواقع والرمز " ([٢]) ويخلعان على الأشياء حركة ونشاطاً يعكسان عالماً داخلياً، يضفي على النص المرقشي طاقة إبداعية " متولدة عما توقعه في نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديداً "([٣]) .

وتكشف الصورة البصريّة عن شمولية الاندثار في فضاء المكان مما يؤدي إلى انعدام الحياة ونفي الإنسان إلى المجهول، بفعل الزمن وتحولاته (وأيُّ حالٍ منَ الدَّهْرِ تَدُومْ) الحاضرة في الذهنية المرقشية (الطلل) لتعبر عن طبيعتها النفسية " من خلال صيرورة النافذة في نسيج الأشياء والأحياء " ([٤])؛ لأن هاجس الألم النفسي يملأ قلب الشاعرين فلم يستطيعا التعبير وإطلاق حسرتهما إلا من خلال تكرار حرف السين المهموس (رسوم، رسمها، سالف، أحسبني، سجوم، سح، سجم، أسماء، الفارسين) الدال على التنفيس والتخفيف من حدة توتر الحالة الشعورية للذات الشاعرة التي عكستها القافية المقيدة .

ويفهم من تقابل المرقشين في خارطة البناء هذه درجة من عدم الاستقرار النفسي والذهني كما تشير إليه معطيات معجمهم الفني ومركبهم الإبداعي الذي يبرزه ألفاظهما المتكررة في فضاءات مغلقة ومفتوحة في نسيج الصورة الطللية التي تمثل حركة الذات الشاعرة .

---

[١]) فتحية كحلوش، بلاغة المكان : قراءة في مكانية النص الشعري، مرجع سابق، ص ٧١ .

[٢]) غاستون باشلار، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، ط ٢، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٤٩ .

[٣]) عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، مرجع سابق، ص ٤٩ .

[٤]) علي مصطفى محمد عشا، "هموم الإنسان في شعر ما قبل الاسلام "، مرجع سابق ، ص ١٨٣ .

ــ صورة الظعائن :

إن صورة الظعن التي جسّدها الشعر العربي في العصر الجاهلي لا تختلف في مكوناتها الموضوعية بين شاعر وآخر؛ لأنها نابعة منه ومرتبطة به ارتباطاً وثيقاً، ولا يمكن فصلها عن صورة الطلل، التي أصبحت تشكل ضمن عمود الشعر جانباً أساسياً لبنية السياق العضوي في القصيدة الجاهلية بمناخها البكائي الذي أسسه ورسم ملامحه الشاعر الجاهلي، " حسب اللحظة الوجودية النفسية التي يكون عليها " ([١]) لحظة الوصف والتأمل .

فصورة الظعن تتشكل غالباً من وصف الهوادج وحركتها، وما تكللت به من أنماط وبرود ملونة، وكذلك وصف موعد الرحيل وزمانه، ثم وصف نساء الظعن المخبأة خلف الأستار، والتحدث عنهن، ومن الطبيعي أن تحظى هذه الصورة بعناية خاصة من الشعراء، فهي من أهم المقومات الفنية للقصيدة الجاهلية، وتساهم إلى حد كبير في تمتين بنيتها العضوية.

والمتدبر لبناء الصورة في شعر المرقشين يجد أنها تتشكل من مفردات ذات خصوصية جاهلية تحمل في طياتها إيحاءات تكسب النص فضاءً دلالياً واسعاً، يحيلنا إلى حالة الكبت والتوتر النفسي الذي خلفته الغربة في نفس الشاعرين، إذ إنهما جعلا اللاوعي أكثر استجابة للمثيرات الحسية من خلال بؤرة الظعن (الوعي الفردي)([٢])، وبؤرة الذات (الوعي الشعري)([٣]) متمثلة في المرأة التي يتخذها المرقشان منفذاً تعبيرياً لحديث النفس من خلال

---

[١]) محمد حجازي، الأطلال في الشعر العربي : دراسة جمالية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ، ٢٠٠١م، ص ٢٢٥ .

[٢]) الوعي الفردي: هو العملية التي يقوم بها العقل باستخدام المعرفة المختزنة لديه، لتحديد المدركات الحسية ومعانيها، التي تستند إلى جوهر الإنسان المدرك لأبعاد الحياة وزواياها المتعددة، والمرتبطة بالوجود المحدد للفرد في جماعة وطبقة ومجتمع معين، يتم تفسيره عن طريق الرموز المنبثقة من الوسط الروحي والمادي المؤثر في الوجود الفردي .

انظر : برهان غليون، الوعي الذاتي، ط٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢م، ص ص ٨٩– ٩٣.

[٣]) الوعي الشعري : هو وعي الشاعر بالرسالة التي يقوم عليها عمله من خلال خلق حالة من التوتر بين ثلاثة مرتكزات تبنى عليها القصيدة : اللغة، والأشياء، والفكرة .

أنظر : حسن البنّا عز الدين، الشعرية والثقافة : مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٣م ، ص ص ٦٨– ٧٦ ..

عالمهما الشعري، الذي يحقق لذاتهما شعوراً بالتوازن لما يحسا به من خوف وقلق وتوتر .

ويمكننا هنا الربط بين الظعن وبين نفسية الشاعر وحيرتها بين المرافقة في رحلة الظعن أو البقاء، كما في قول المرقش الأكبر ([١]):

أَلا بانَ جيرانِي ولَسْتُ بعائِفِ ... أَدانٍ بِهِمْ صَرْفُ النَّوى أَمْ مُخالِفي ([٢])

وفي الحَيِّ أَبْكارٌ سَبَيْنَ فُؤادَهُ ... عُلالَةَ ما زَوَّدْنَ والحُبُّ شاغِفي ([٣])

دِقاقُ الحُضُورِ لم تُعَفَّرْ قُرُونُها ... لِشَجْوٍ ولم يَحْضُرْنَ حُمَّى المَزالِفِ ([٤])

نَواعِمُ أبْكارٌ سَرائِرُ بُدَّنٌ ... حِسانُ الوُجُوهِ لَيِّناتُ السّوالِفِ ([٥])

يُهَدِّلْنَ في الآذانِ مِن كُلِّ مذهَبٍ ... لهُ رَبَذٌ يَعْيا بهِ كُلُّ واصِفِ ([٦])

إذا ظَعَنَ الحَيُّ الجميعُ اجْتَنَبْتُهُم ... مكانَ النَّدِيمِ لِلنَّجِيِّ المُساعِفِ ([٧])

فصُرْنَ شَقِيّاً لا يُبالِينَ غَيَّهُ ... يُعَوِّجْنَ مِنْ أَعْناقِها بالمَواقِفِ ([٨])

نَشَرْن حَديثاً آنِساً فَوَضَعْنَهُ ... خَفِيضاً فَلا يَلْغَى بهِ كلُّ طائِفِ ([٩])

فلما تَبَنَّى الحَيّ جِئْنَ إِلَيْهِمُ ... فكانَ النُّزُولُ في حُجُور النَّواصِفِ ([١٠])

(الطويل)

---

[١]) الديوان : ص ٦٠ .

[٢]) العائف : الزاجر . الصرف : نوائب الدهر .

[٣]) العلالة : ما يتعلل به ويتلهى . شغفه الحب : إذا أحرق قلبه وذهب بفؤاده .

[٤]) تعفر : تلمس التراب . القرون : الضفائر : أي لم يصبن بمصيبة يعفرن لها القرون . الشجو : الحزن . المزالف: القرى التي تكون بين الريف والبادية .

[٥]) سرائر: جمع سرارة وهي أخصب وأنعم النبات. السوالف: جمع سالفة وهي صفحة العنق ولينها للشباب .

[٦]) يهدلن : يسدلن . المذهب : المصوغ من ذهب ويعني القرط . الربذ : الاضطراب .

[٧]) النجي : المناجي . المساعف : المعاون .

[٨]) صرن : أملن . يُعَوِّجْنَ : يعطفن أعناق الإبل .

[٩]) وضعنه خفيضاً: خفض أصواتهن أثناء الحديث. لا يلغى به: لا يخوض فيه. كل طائف: كل من طاف بهن .

[١٠]) تبنى الحي : اتخذوا بيوتاً في الحي . النواصف : الخدم .

يبدأ الشاعر قصيدته بـ (ألا) التي تشكل مفتاحاً أولياً يستفتح به حديثه بفعل " مضمرات نسقية "([١]) يبث من خلالها لواعج نفسه وهموم قلبه التي باتت تضنيه؛ نتيجة الرحيل والفراق في لحظته التي جسدتها القصيدة بصورة النساء الراحلات، ومن ثم يفتتح حديث الظعن بظرف فيه معنى الشرط، ويرسم صورة لطبيعة ظعن هؤلاء النساء التي تبدأ من خلالها أحاديثهن الخفيضة، ولكونه من أهل الحي لم يفارقها كثيراً، ولكون الفتيات مترفات كن يتركن يسرن كما يشأن على مهل، وهذا ما مكنه من مسايرتهن ثم الانضمام إليهن (صرن شقيا) ومحادثتهن (نشرن حديثاً)، التي تبرز على السطح بصورة حوار خارجي بين الشاعر والنساء، لكنه في العمق حوار داخلي يمارسه الشاعر لإضاءة الجوانب المعتمة في النص الشعري .

إذ إننا نلحظ احتفالية وصفية رائعة لنساء الظعن، من خلال الصور الحسية (مفاتنهن الجسدية ، وملامحهن النفسية)، ذات الأبعاد المتعددة بين جزئيات القصيدة، التي تتحول بين يديه إلى بنية كاملة تنبثق منها دلالات وعلاقات متشابكة تفوق حجم الكلمة، وتخرجها عن معناها المعجمي المألوف إلى معنى آخر غير مألوف يطالعنا في مزيج من الوصف والمونولوج الذي يتجلى في السياق واضحاً بين الرجل والنساء، بفعل تنامي القوة الخيالية للشاعر، وتفكيره التأمليّ المتولد من اللاشعور بوصفه جزءاً من السياسة الدلالية في سياق شعري "امتداداً لصورة النسق المنفرد "([٢])، إذ يتخذ من ذات المتكلم محوراً للأحداث في القصيدة بصورة تخرجه من نمطية المناجاة الداخلية، ليصبح إطاراً شاملاً لأفعال السرد ومقتضياته، التي تجسد بنية ثابتة ومستقلة في تركيبتها من حيث هي نسق من العلاقات الداخلية في البنية التركيبية بتداخل الأزمنة وتعدد الضمائر وتحولها (الالتفات)، فالتحول من ضمير الغيبة هم (ظعن الحي الجميع) إلى ضمير المتكلم أنا (اجتنبتهم) يقترن بدلالة الانتقال من البعد إلى القرب الذي أفصح عنه النص بوضوح تام ليدلل على التحول الذي حصل في أحاسيسه ومشاعره، جراء بعده عن قومه ([٣]):

فهل تُبْلِغَنِّي دارَ قَوْمِيَ جَسْرَةٌ خَنُوفٌ عَلَنْدًى جَلْعَدٌ غَيْرُ شارفِ

(الطويل)

---

[١]) عبدالله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٣، المركز الثقافي العربي، المغرب الدار البيضاء، ٢٠٠٥م ، ص ٧١.

[٢]) يوسف عليمات ، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجاً، مرجع سابق، ص ٨٨ .

[٣]) الديوان : ص ٦١ .

فيتسع الفضاء الدلالي في تأويل الصورة من خلال تكرار لفظة(الحي) التي تتخذ بعداً معنوياً ([١]):

أَلا بانَ جِيرانِي ولَستُ بعائِفِ   أَدانٍ بِهِمْ صَرْفُ النَّوى أَمْ مُخالِفي

إذا ظَعَنَ الحَيُّ الجميعُ اجْتَنَبْتُهُم   مكانَ النَّدِيمِ لِلنَّجِيِّ المُساعِفِ

فلما تَبَنَّى الحَيّ جِنُّنَ إِلَيْهِمُ   فكانَ النُّزُولُ فِي حُجُور النَّواصِفِ

(الطويل)

يمنح النص دلالات متعددة تحدث تمويهاً مثيراً للدهشة والاستغراب لدى المتلقي من خلال تكرارها وتفاعلها مع غيرها من مستويات التعبير في السياق الشعري باعتباره وسيلة الشاعر في محاولة تصوير حدث الرحيل، فالشاعر عمد إلى المجاز المرسل بعلاقته المحلية عندما ذكر(الحيّ) وصفته(الجميع) ليدلل على الحيّ حياً والجميع مقيمين فيه، وهو يتجرع آلام الغربة والوحدة ([٢]) :

بِوِدِّكِ ما قَوْمِي عَلى أَنْ هَجَرْتُهُمْ   إذا أَشْجَذَ الأَقْوامَ رِيحُ أُظائِفِ

(الطويل)

التي رسمتها " البنية القناعية" ([٣]) بدقة، لتصبح متناسقة مع المشاعر المضطربة، التي فقدت تناسقها وفاعليتها في الزمن الحاضر، وهو زمن الفراق (رحيل الظعائن) القائم على التضاد النسقي (النسق المذكر/الشاعر والنسق المؤنث /النساء)، الذي يشكل بؤرة دلالية تمحورت حولها الأبيات، فالشاعر " يدخلنا في نسيج لغوي منكشف من حيث الدلالات الخارجية والتركيب الظاهري للصور، مبهم ملتف بالغموض من حيث القصد واللامباشرة الذي يتجلى لنا من خلال الحسية المباشرة، وترسم الأشكال والصور المحسوسة من هذه الوجهة المجال المرموز الذي تتحرك في إطاره الألفاظ بوساطة وعي رمزي يثبت بالصورة الحسية ما يتجاوز المحسوس"([٤]) .

---

[١]) الديوان : ص ٥٩ .

[٢]) المصدر نفسه : ص ٦٠ .

[٣]) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجاً، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

[٥]) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، (د.ط) ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٨م، ١٧٧ص .

وتبرز صورة الظعن عند المرقش الأصغر في افتتاحيه القصيدة – بعد حديث الفراق– يبدأها بالعبارة التقليدية (تَبصَّر) التي شاع ذكرها بين الشعراء لدى الجاهليين، والتي تحمل في طياتها دلالة التنبيه والتركيز لما يقع عليه البصر، وكأنه يتمنى أن يكون مخطئاً في ما قرّ في نفسه من رحيل الظعن، ولعلّ الحزن الذي تملّكهُ، حال دون تيقنه مما وقعت عليه عيناه، فما كان منه إلا أن يطلب من رفيقه التبصر والتمعن، أملاً في أن ينبئه بخلاف ذلك ([١]):

أَلاَ يَا أَسْلَمِي لاَ صُرْمَ لي اليومَ فاطِمَا ... ولا أَبَداً مادَامَ وَصْلُكِ دَائِمَا ([٢])

رمَتْكَ ابْنَةُ البَكْريِّ عَنْ فَرْعِ ضَالَةٍ ... وهُنَّ بنا خُوصٌ يُخَلْنَ نَعائِمَا ([٣])

تَراءَتْ لَنا يومَ الرَّحِيل بِوَارِدٍ ... وعَذْبِ الثَّنايا لم يَكُنْ مُتَرَاكِمَا([٤])

سَقاهُ حَبِيُّ المُزْنِ في مُتَهدل ... منَ الشَّمسِ رَوَّاهُ رَباباً سَوَاجِمَا ([٥])

أَرَتْكَ بِذَاتِ الضَّالِ منها مَعاصِمَا ... وخَدًّا أَسِيلاً كالوَذِيلَةِ ناعِمَا([٦])

تبَصَّرْ خَلِيلي هل تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ ... خَرَجْنَ سِرَاعاً واقْتَعَدْنَ المَفائِمَا([٧])

تَحَمَّلْنَ مِنْ جَوِّ الوَريعَةِ بَعْدَ ما ... تَعالَى النَّهارُ واجْتَزَعَنْ الصَّرَائِمَا ([٨])

تَحَلَّيْنَ ياقُوتاً وشَذْراً وصِيغَةً ... وجَزْعاً ظَفاريًّا ودُرًّا تَوَائِمَا([٩])

سَلَكْنَ القُرَى والجِزْعَ تُحْدَى جِمَالُهُمْ ... ووَرَّكْنَ قَوًّا واجْتَزَعْنَ المَخَارِمَا([١٠])

أَلاَ حَبَّذَا وَجْهٌ تُرِينا بَياضَهُ ... ومُنْسَدِلاَتٍ كالمَثانِي فَوَاحِمَا([١١])

---

[١]) الديوان : ص ٩٨ .

[٢]) الصرم : القطع .

[٣]) الضال : سدر الجبل الذي لا يشرب الماء . الخوص : الإبل غائرة العيون من شدة السفر .

[٤]) الوارد : الطويل . متراكم : متراكب .

[٥]) حي المزن : ما اقترب من السحاب . سواجم : تسكب الماء .

[٦]) المعصم : موضع السوار . الوذيلة : مرآة الفضة .

[٧]) اقتعدن : ركبن . المفائم : الأبل العظام .

[٨]) تحملن : رحلن . الوريعة : اسم مكان . اجتزعن : قطعن . الصرائم : قطع الرمل .

[٩]) تحلين : لبس الحلي . الشذر : اللؤلؤ . الجزع : الخرز اليماني . ظفار : بلد باليمن .

[١٠]) ووركن : خلفنه وعدلن عنه . المخارم : أطراف الطرق .

[١١]) المنسدلات : الذوائب المسترخية . المثاني : الحبال . الفواحم : السود .

وقد عمد المرقش الأصغر إلى كشف أبعاد الصورة لا عن طريق الكلمات الوصفية فقط، وإنما عن طريق خلق الصورة الشعرية المتكاملة الأبعاد، في رسم صورة تتلاءم والحالة الشعورية الكلية التي تلف جو مقطع الظعائن من خلال الحوار مع أحد الشخصيات المفترض وجودها في ذهن السارد، والتي تُمثل نافذة تُطلّ بها على ما يعتمل في داخل السارد من إحساس عميق بالانبهار يدل عليه ما ينثال على لسانه عندما يصف مواكبة الظعن في رحلتها، متتبعاً ما سلكته من طريق، وما تخبأ من محاسنها، ومن ثم يُلْفت النظر إلى جمال هوادجهن، وما تزينت به من الحلي والجواهر، وكأنه يريد من المتلقي إجالة فكره وتحريك خياله، لتصور مدى جمال الهوادج، الذي يعد جزءاً مكملاً لجمال الظعن .

وهذا الحوار ما هو في حقيقته إلا حوار ذاتي تنتجه ذات السارد من خلال عقد صلة حوارية وهمية مع شخصية يُمثل حضورها مفترضاً نصياً للتعبير عن حالة التكافؤ النسبي في الغربة المكانية والنفسية التي تشكلت نتيجة " انفصال الظعائن عن المكان، وانفصالها يعني انفصال الشاعر عنها، ولذلك فهو يُعنى عناية كبيرة بالحديث عن جمال الهوادج وصفاتها ليضفي عليها هالة ومهابة "([1]) تليق بمكانة أهل الظعن .

والتركيب التصويري – هنا – يعطينا طبيعة الانفعالات النفسية التي تسيطر على القصيدة، وتصبح جزءاً منها، وتتآزر مع بقية الأجزاء الأخرى، لتنقل لنا التجربة كاملة عن طريق حاسة البصر التي تسهم في تكوين صورة فنية ذات أبعاد حسية ونفسية تثير في نفس المتلقي نوازع الشوق لتأمل تلك الصورة التي ينقلها الشاعر، وكأنها حاضرة أمام عينيه من خلال الفعل الماضي (تَحَمَّلْنَ) وحرف الجر (من) ليصور لنا مأساة الشعور الفردي بتصويره الظعائن الراحلة التي لا يرغب في ابتعادها عنه :

تَحَمَّلْنَ مِنْ جَوِّ الوَريعَةِ بَعْدَ ما تَعالَى النَّهارُ واجْتَزَعْنَ الصَّرائِمَا ([2])

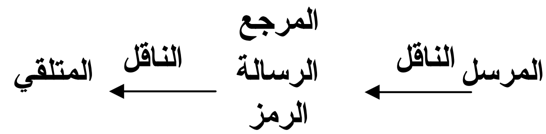
لذا نراه يفرغ انفعالاته من خلال وسائل عديدة منها التشديد (تَبصَّرْ، تَحَمَّلْنَ، تَحَلَّيْنَ، ووَرَّكْنَ،...)؛ الذي يعكس معاناته واضطرابه النفسي، بسبب بعده وغربته عن المكان الذي لا تطاوعه نفسه على تركه .

---

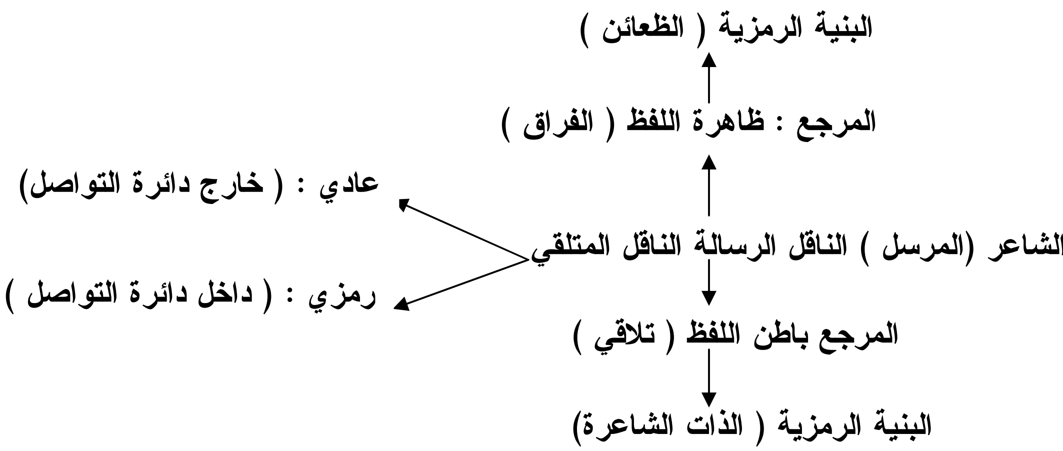
[1]) موسى ربابعة، الشعر الجاهلي مقاربات نصية : قراءة في النص الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٨.

[2]) الديوان : ص ٩٨ .

ومن خلال الدراسة السابقة لصورة الظعائن يلحظ التوافق في التعامل المرقشي مع المدلول الإيحائي وفق المرجعية التي تقوم على مقومات هي المرسل والآخر المستقبل للخطاب، عبر قناة الإرسالية (الرسالة) وهي متوالية من النقاط والخطوط تحتوي على المضمون أو المرجع، إذ يسمح الاتفاق على قواعد الترميز بترميز الرسالة في حال إرسالها وفي حالة فك رموزها يتم استقبال الرسالة ([1]) على وفق المخطط التالي :



أما خطاب المرقشين فإنه يعاني ازدواجية في المقومات نفسها، ذلك أن الخطاب فيه موجه نحو مستقبلين (العادي ، الرمزي) ويقوم المرجع (المضمون) على أساس بنيتين (فراق ، تلاقٍ)، وموضوعين هما (الظعائن) في الظاهر، و(الذات) في الباطن، وهو ما يمكن توضحيه عبر المخطط التالي :



وهذا يعني أن ثمة إشكالية في مستويات التعبير في ثنايا الخطاب المرقشي، فعلى صعيد البنية السطحية يتجه الخطاب فيه نحو الظعائن الراحلة المكللة بأثواب موشاة ومُزينة بالحلي والجواهر، التي تعكس جانباً من جمال الأظعان وترفها، ورُغم عن ذلك فإنَّ هذا الجمال الخارجي تعارضه صفات سلبية داخلية يكشف عنها الشاعر من خلال التدرج الأسلوبي في بنيته العميقة للصورة (اجتنبتهم)، (خرجن سراعاً) التي تعبر عن واقع مليء باللوعة والفراق جراء

٢) بيير جيرو ، الأسلوبية ، ص ٩٩ .

الرحيل، لكنه ليس رحيل الأحبة، وليس هناك سير للإبل والظعائن والماشية إنما هو رحيل الشاعر إلى المجهول بعيداً عن قومه، وهكذا نتبين أن صورة الظعائن ليس سوى تكملة لفخر الشاعرين بأهل الظعن، والنساء هي رمز يكمل ملامح القبيلة وصورة من صورها الدالة على الحياة والحنين إلى حمى القبيلة الدافئ .

ويلحظ التماثل الأسلوبي في المرتكزات الأساسية التي بُنيت عليها التجربة المرقشية المتمثلة في مهمات صوتية تؤديها الصيغة الصرفية المتشابهة في البناء القافوي (فاعل) ــــ (طائف، واصف، دائما، ناعما، قائما .....) و(فواعل)، (سواجما، صرائما، السّوالف، النواصف .....) الذي يشكل مع الأنساق الأخرى نسيجاً متلاحماً يخدم المضمون المرقشي، ويحقق الجمالية الإيحائية في آن واحد .

وكذلك لا يختلف الشاعران في هيكلية معجمهما اللفظي، إذ إنهما اعتمدا انتقاء الألفاظ المختزنة في اللاوعي الجمعي للعرب (الهجر، الرحيل) التي تمثل الانفعال الشعري من خلال استحضار الأبعاد الكامنة وراءها .

الحقول الدلالية :

يشكل المعجم الشعري عنصراً مهماً في بنية الخطاب الشعري الذي يستند أساساً على التحام الجمل النحوية فيما بينها داخل البنية الكلية للنص، والجملة ناشئة من معجم لغوي متوافر في ذهنية الشاعر مسبقاً، بفعل الاكتساب الفطري لديه والخاضعة فيما بعد إلى عملية الاختيار والانتقاء والتناسب الشخصي للشاعر، القائم على العلاقة الدلالية بين اللفظ الحامل للمعنى الأول والحقل الدلالي الذي جيء به منه، ليشكل لنا لبنة لفظية في بناء النص الشعري .

ولجوؤنا إلى المعجم من بابه الأدبي غايته فرز النص؛ لأن المعجم بهذه الطريقة هو " وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب ولغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي تدور عليها " ([1])، بوصفها مظاهر أسلوبية وسمات دالة على شعرية النص التي " تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى إمارات مختلفة عن الواقع، لها وزنها وقيمتها الخاصة " ([2]) .

فشعرية النص تتجلى بوصفها فضاء لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة، تعني خروجاً بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة ([3]) تخضع لها الفاعلية الدلالية، بل أن لكل لفظة في المعجم الشعري معنىً وروحاً ولوناً ووقعاً .

ودراسة المعجم الشعري للنص حسب الموضوعات، بإحصاء الوحدات المعجمية، هدفه تحديد المكونات الدلالية الأساسية للعمل، وقد وجهت لهذه الطريقة انتقادات لاذعة، لأنها تعزل الكلمة عن البناء السياقي للنص، وتتعامل معها بوصفها وحدة شيئية مستقلة بعيدة عن

---

[1]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق ، ص ٥٨ .

[2]) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨م، ص ١٩ .

[3]) جوليا كريستيفيا، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي، ط١ ، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩١م ، ص ٧٨.

علاقاتها مع ما قبلها وما بعدها ([1])، إلا أنه يمكن القول أن التصنيف المعتمد على الإحصاء بالجدولة قد يوحي بتحديد المحاور الدلالية والموضوعية الكبرى للنص .

وبناءً على ذلك، فإن مفتاح الولوج إلى تحديد البنيات الدلالية الأساسية للخطاب الشعري يتمثل في التعامل مع المعجم الشعري ومحاولة تحديد طبيعته ومكوناته، وذلك هو الذي يحيلنا إلى البنيات اللغوية الأخرى باعتبارها محاور تحدد القدرة الجمالية والإيحائية للنص الشعري .

والحديث عن الحقول الدلالية([2]) في شعر المرقشين له علاقة وطيدة جداً بالمعجم الشعري، فهي تعتمد على عدد مهم من الألفاظ، فقد تكون أسماء أو أفعال أو صفات، حسب طريقة توزيعها في ترديد الكلام بأشكاله المختلفة أثناء الفعل الكلامي، لأن الكلام أسلوب شخصي وهو بمثابة مرآة عاكسة للشخص ولنفسيته، وليس لنا أن نبحث في شعرية المفردات، بل أن نركز على الثراء الدلالي والتنويع في الحقول، وقد وقع اختيارنا في هذا البحث من بين حقول الديوان للمرقشين على حقل الألفاظ الدالة على (الألم والمعاناة) نظراً لتشكيل رؤيتهما وفق منظورة ذلك الهاجس الذي ينطوي عليه من متاعب ومصاعب وهموم بصورة عامة، وفي تجربتيهما الشخصية بصورة خاصة .

والأسلوبية من الناحية الدلالية تتجه إلى دراسة هذه الألفاظ بوصفها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك في الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة ([3])، فالحقل الدلالي هو الشكل النهائي لما يتلفظ به الشاعر، ويصبح بذلك لكل شاعر حقله الدلالي أو خطاب معجمه الخاص به، وبذلك يصبح الحقل الدلالي وسيلة للتفريق بين أنواع الخطاب؛ لأن ذلك يعد سراً من أسرار أسلوبية عميقة في النص الشعري، نستطيع بها الاقتراب من دلالة الخطاب الجزئية والكلية التي سعى الشاعران إلى توظيفها بشكل جيد .

---

[1]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص ٥٩.

[2]) الحقول الدلالية : هي مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها ضمن مفهوم محدد، أو هو قطاع متكامل من المادة اللغوية ، يعبر عن مجال معين من الخبرة والاختصاص .
أنظر : أحمد عمر مختار ، علم الدلالة ، ط٤، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٧٩ .

[3]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧ .

وبسبب ذلك سلكت في دراسة الحقل الدلالي الشعري في ديوان المرقشين، الطريقة المعتادة التي درجت عليها أغلب الدراسات التي تعرضت إلى المعاجم الشعرية في إطار الدرس الأسلوبي، وهي الطريقة التي تقوم على تقفي المفردات المتواترة والمكررة في النص الأدبي، ثم تجميع المتشاكل منها دلالياً في مجموعات تتباين المجموعة الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية، فتكون محصلة الإحصاء والتجميع مجاميع شعرية متباينة، ولو أمعنا النظر في بنية المعجم للمرقشين فإنه يمكن تصنيفها على النحو التالي :

ـ الألفاظ الدالة على الحب .

رقم البيت /الصفحة	الألفاظ الدالة على الحب في شعر المرقش الأكبر البيت		اللفظة المختارة
٤٣/١	أغالِبُـكَ القلـبُ اللَّجـوج صَـبابَةً	وشوقاً إلى أسماءَ أمْ أنـتَ غالبُـهْ	صبابة/ وشوقاً
٤٣/٢	يهـيمُ ولا يعْيـا بأسمـاء قلبُـه	كذاك الهـوى إمـرارُه وعواقِبُـهْ	يهيم / الهوى
٤٣/٣	أيُلحى امرؤ في حبٍّ أسماء قد نأى	بغَمْزٍ من الواشين وازوَرَّ جانبُهْ	حب
٤٧/٧	وإذا مـا سَـمعتِ مـن نحـو أرضٍ	بمُحِـبٍّ قـد مـاتَ أَو قِيـلَ كـادا	محب
٤٧/١٠	ذاك أنِّي علقت منك جـوى الحبِّ	وليـداً فـزدتُ سـنّاً فـزادا	جوى الحب
٤٩/٧	فناولتها المسواك والقلب خـائف	وقلت لها يا هند أهلكتِنا وَجْدا	وجدا
٥٩/١	وفي الحَـيِّ أَبْكـارٌ سَـبَيْنَ فُـؤادَهُ	عُلالةَ ما زَوَّدْنَ والحُبُّ شـاغِفي	الحب شاغفي
٥١/١	سَـرى لَـيْلاً خَيـالٌ مِـنْ سُـلَيْمى	فـأَرَّقَني وأصْـحابي هُجُـودُ	أرقني
الألفاظ الدالة على الحب في شعر المرقش الأصغر			
٨٨/٧	فوَلَّتْ وقد بَثَّتْ تباريحَ ما تَـرى	ووجْدي بها إذْ تَحْـدُرُ الـدَّمْعَ أَبْـرَحُ	وجدي
٩٩/١٨	أَفـاطِمَ لَـوْ أَنَّ النِّـساءَ ببَلْـدَةٍ	وأَنْـتِ بـأُخْرَى لاتَّبَعْتُـكِ هائِمـا	هائما
٩٩/١٥	أَفاطِمَ إنَّ الحُبَّ يَعْفُـو عـن القِلـى	ويُجْشِمُ ذا العِرْضِ الكـريم المَجاشِما	الحب
٩٥/١١	أرَّقنـي اللَّيْـلَ بَـرْقٌ ناصِـبٌ	ولَـمْ يُعِنِّـي علـى ذاكَ حَمِـيمْ	أرقني

ـ الألفاظ الدالة على الحزن .

رقم البيت /الصفحة	الألفاظ الدالة على الحزن في شعر المرقش الأكبر		اللفظة المختارة
	البيت		
٤٣/٤	وأسماءُ هَمُّ النفس إن كنتَ عالماً	وبادي أحاديثِ الفؤادِ وغائبهْ	هم النفس
٥٩/٣	دِقاقُ الحُضُورِ لم تُعَفَّرْ قُرُونُها	لِشَجْوٍ ولم يَحْضُرْنَ حُمَّى المَزالِفِ	لشجو
٦٠/٧	فصُرْنَ شَقِيّاً لا يُبالِينَ غَيَّهُ	يُعَوِّجْنَ مِنْ أَعْناقِها بالمَواقِفِ	شقيا
٨٣/١	ما قلتُ هَيَّجَ عيْنَهُ لِبُكائِها	مَحْسُورَةً باتَتْ عليَّ إِغْفائِها	لبكائها
٦٨/٥	بَلْ هَلْ شَجتْكَ الظُّعْن باكِرَةً	كأنَّهنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمْ	شجتك
٦٨/٧	لم يُشْجِ قَلبي مِلْحوادِثِ إل	لاَ صاحِبي المَتْرُوكُ في تَغْلَمْ	لم يشج
٥٢/٥	نَواعِمُ لا تُعالِجُ بُؤْسَ عَيْش	أوانِسُ لا تُراحُ وَلا تَرُودُ	بؤس
٥٦/٣	ومَنْزِلِ ضَنْكٍ لا أُريدُ مَبيتَهُ	كأنِّي بهِ من شِدَّةِ الرَّوْعِ آنِسُ	ضنك
٥٧/١٤	ولَّما أضأْنا النَّارَ عِنْدَ شِوائِنا	عَرانا عليها أَطْلَسُ اللَّونِ بائِسُ	بائس
٦٢/٢	دَماً بِدَمٍ وتُعَفَّى الكُلُومُ	ولا يَنْفَعُ الأَوَّلِينَ المَهَلْ	الكلوم
الألفاظ الدالة على الحزن في شعر المرقش الأصغر			
٨٨/٥	ولكِنَّهُ زَوْرٌ يُيَقِّظُ نائِماً	ويُحْدِثُ أَشْجاناً بقَلْبِكَ تَجْرَحُ	أشجان
٨٨/٧	فوَلَّتْ وقد بَثَّتْ تباريحَ ما تَرى	ووجْدي بها إذْ تَحْدُرُ الدَّمْعَ أَبْرَحُ	الدمع
٩٤/٣	أَمِنْ دِيارٍ تَعَفَّى رَسْمُها	عيْنُكَ مِنْ رَسْمِها بِسَجُومْ	سجوم
٩٥/١١	أَرَّقَنِي اللَّيْلَ بَرْقٌ ناصِبٌ	ولَمْ يُعِنِّي على ذاكَ حَمِيمْ	أرقني
٩٥/١٣	ولَيْلَةٍ بِتُّها مُسْهِرَةٍ	قد كَرَّرَتْها عَلى عَيْني الهُمُومْ	الهموم
٩٥/١٥	تَبْكِي على الدَّهْرِ والدَّهْرُ الذي	أبكاكَ فالدَّمْعُ كالشَّنِّ الهَزِيمْ	تبكي/ الدمع
٩٦/٢٠	بَيْنا أَخُو نِعْمَةٍ إذْ ذَهَبَتْ	وحُوِّلَتْ شِقْوَةٌ إلى نَعِيمْ	شقوة
٩٦/١٩	ومن عزيزِ الحِمى ذِي مَنْعَةٍ	أَضْحى وقد أَثَّرتْ فيهِ الكُلُومْ	الكلوم
١٠٠/٢٥	أخوك الذي إنْ أَحْوَجَتْكَ مُلِمَّةٌ	مِنَ الدَّهْرِ لم يَبْرَحْ لها الدَّهْر واجما	واجما

ـ الألفاظ الدالة على الهجر والرحيل .

رقم البيت /الصفحة	الألفاظ الدالة على الهجر والرحيل في شعر المرقش الأكبر		اللفظة المختارة
	البيت		
٤٧/٩	أو تنـاءت بـك النـوى فلقـد قـدتِ	فـــــؤادِي لحينــــه فانقـــادا	النوى
٦٠/١١	بودِّكِ ما قَوْمِي عَلى أَنْ هَجَرْتُهُمْ	إذا أَشْـجَذَ الأَقْـوامَ رِيـحُ أُظـائِفِ	هجرتهم
٦٣/١	يــا صــاحِبيَّ تَلَوَّمــا لا تَعْجَــلا	إنَّ الرَّحيــلَ رَهِــينُ أَنْ لا تَعْــذُلا	الرحيل
٥٥/١	أَمِـنْ آلِ أَسمـاءَ الطُّلُـولُ الـدَّوارِسُ	يُخَطِّـطُ فيهـا الطَّيْـرُ قَفْـرُ بَـسابِسُ	قفر
٥٩/١	أَلا بـانَ جيرانِـي ولَـسْتُ بعـائِفِ	أَدانٍ بهِـمْ صَـرْفُ النَّـوى أَمْ مُخـالِفِي	صرف النوى
٦٧/١	الــدَّارُ قَفْــرٌ والرُّسُــومُ كَمــا	رَقَّــشَ في ظَهْــرِ الأَدِيــمِ قَلَــمْ	الدار قفر
٦٨/٤	أَضْـحَتْ خَــلاءً نَبْتُهــا ثَئِـدٌ	نــوَّرَ فيهــا زَهْــوُهُ فــاعْتَمّ	خلاء
٧٣/٣	أَمْــسَتْ خَــلاءً بعــدَ سُــكَّانِها	مُقْفِــرَةً مـــا إنْ بهـــا مِـــنْ إرَمْ	خلاء / مقفرة
الألفاظ الدالة على الهجر والرحيل في شعر المرقش الأصغر			
٩٢/١	آذَنَــتْ جــارَتِي بوَشْـكِ رَحيــلِ	بـاكِراً جـاهَرَتْ بخَطْـبٍ جَلِيـلِ	رحيل
٩٢/٢	أَزْمَعَــتْ بــالفِراقِ لَمَّــا رَأَتْنِــي	أُتْلِـفُ المـالَ لا يَـذُمُّ دَخِيلـي	الفراق
٩٤/٤	أَضْـحَتْ قِفـاراً وقَـدْ كـانَ بهـا	فِي سالِفِ الدَّهْرِ أَرْبابُ الهُجُـومْ	قفارا
٩٧/١	أَلا يا اسْلَمِي لا صُرْمَ لِي اليومَ فاطِما	ولا أَبَـداً مـا دامَ وَصْـلُكِ دائِمـا	صرم
٩٧/٣	تَــراءَتْ لَنـا يـومَ الرَّحيـلِ بـوارِدٍ	وعَـذْبِ الثَّنايـا لم يَكُـنْ مُتَراكِمـا	الرحيل
٩٩/١٦	أَلا يا اسْلَمِي بالكَوْكَبِ الطَّلْـقِ فاطِمـا	وإنْ لم يَكُنْ صَرْفُ النَّوى مُتَلائِما	صرف النوى

ـ الألفاظ الدالة على الطبيعة .

رقم البيت /الصفحة	الألفاظ الدالة على الطبيعة في شعر المرقش الأكبر		اللفظة المختارة
	البيت		
٥١/١	سَرى لَيْلاً خَيالٌ مِنْ سُلَيْمى	فأَرَّقَني وأصْحابي هُجُودُ	ليلا
٥١/٣	عَلى أَنْ قَدْ سَما طَرْفِي لِنارٍ	يُشَبُّ لها بذِي الأَرْطى وَقُودُ	لنار
٥٦/٧	قَطَعْتُ إلى مَعْرُوفها مُنْكَراتِها	بعَيْهامَةٍ تَنْسَلُّ واللَّيْلُ دامِسُ	الليل دامس
٥٦/٨	تركْتُ بها لَيْلاً طَويلاً ومَنْزِلاً	ومُوقَدَ نارٍ لَم تَرُمْهُ القَوابِسُ	ليلا طويلا/ موقد نار
٥٧/١٤	ولَمَّا أَضأْنا النَّارَ عِنْدَ شِوائِنا	عَرانا عليها أَطْلَسُ اللَّون بائِسُ	النار
الألفاظ الدالة على الطبيعة في شعر المرقش الأصغر			
٨٨/٦	بكُلِّ مَبيتٍ يَعْتَرينا ومَنْزِلٍ	فلوْ أَنَّها إذْ تُدْلِجُ اللَّيْلَ تُصْبحُ	الليل
٩٥/١٠	لا تَصْطَلي النَّارَ باللَّيْلِ وَلا	تُوقَظُ لِلزَّادِ بَلْهاءُ نَؤُومْ	النار / الليل
٩٥/١٣	ولَيْلَةٍ بِتُّها مُسْهِرَةٍ	قد كَرَّرَتْها عَلى عَيْني الهُمُومْ	ليلة
٨٩/١١	بأَطْيَبَ مِنْ فيها إذا جِئْتَ طارِقاً	منَ اللَّيْلِ بَلْ فُوها أَلَذُّ وأَنْصَحُ	الليل

وصف وتفسير :

تتوزع التصنيفات المعجمية السابقة لشعر المرقشين في إطار حقل (الألم والمعاناة) الذي يبرز حركة الصراع النفسي للذات الشاعرة من خلال ألفاظ (الحب والطبيعة والحزن والرحيل) تتواتر داخل الديوان لتشكل بنية الخطاب الشعري فاتحة الباب لقراءات أكثر دقة وموضوعية لشعر المرقشين، يمكن تلخيصها على النحو الآتي :

ـ معجم الحب .

يلحظ المتأمل ألفاظ الحب عند المرقشين تقارباً كبيراً يجمع بينهما في توظيف تلك الكلمات المتشابهة دلالياً لتشابه حالتهما النفسية، التي يكونا عليها من وقفات وخلجات تعكسها تلك الكلمات الدالة على الحرقة والألم، وهذه الدلالات لم تخرج عن معناها المعجمي (الشوق

هو سفر القلب إلى المحبوب، والصبابة هي رقة الشوق وحرارته، أما الوجد فهو الحب الذي يتبعه الحزن)؛ لأنها توحي بالعذاب والألم، والعاطفة المتأججة واللوعة .

والناظر في الأبيات السابقة يلحظ براعة المرقشين في اختيار ألفاظهما التي تغلب عليها قوة الحب (الشوق الشديد، والوجد، والهيام، والحب) ، وقوة الحزن (مات، أهلكتنا، الدمع، تباريح) في الوقت نفسه ممزوجة برداء رومانسي تتواصل به تجربتيهما الشعرية، التي تميزت بترابط دلالاتها على أساس علاقة الترادف فيما بينها، وبتعلقها في حالة الغياب بذات الشاعر، باعتباره هو السارد المتألم من انكسار الأحلام الفردية التي لم تتحقق بسبب البعد والجفاء .

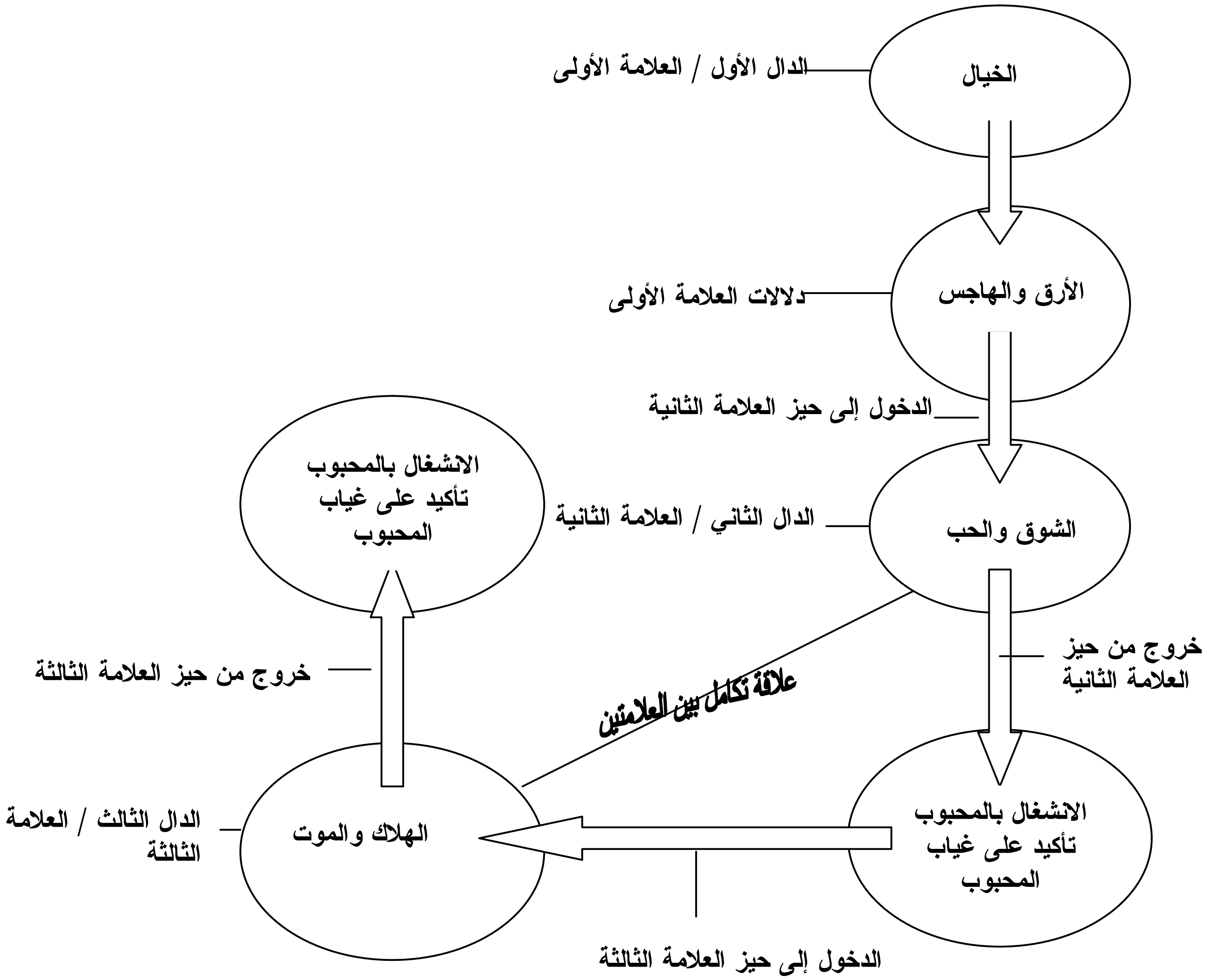
ويبدو أن كلمات الحب والهوى والشوق تمثل نزاع النفس إلى الشيء أو تعلقها به، فالسياق الشعري الذي وظفت من أجله تلك المفردات هو الذي يجعلها تعدل عن أداء وظيفته الوضعية وتتجاوزها إلى وظيفة رمزية أو مجازية نابعة من " كثافة الإيحاء وتقلص التصريح"([١])، عبر محطات إشارية يمكن ملاحظتها من خلال إيحاءات دلالية تكشف عن هيمنة أو سيادة ثنائية بارزة (ثنائية الأمل والألم، أو الفرح والحزن، أو الحياة والموت) رغم اختلاف مسمياتها، التي تظهر من خلال ارتباطها بالدلالات السياقية ذات الإيحاءات التعبيرية المنبعثة من مفردات متناغمة دلالياً يمكننا تصويرها من خلال السيرورة التدليلية (السيميوزيس Le-Sémiosis) ([٢]) باعتبارها سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقاتها بعض الانسجام الدلالي، الذي يغلب عليه طابع الثنائيات الضدية (الأمل والألم) الناشئة من الدال (الخيال)، ودلالاته (الأرق والهاجس) الناتجة عن شدة الحب والشوق الذي يتمازج فيه ثنائية (الحياة والموت)، (الفرح والحزن) قوامها الحبيب والمحبوب، ولكي نتمكن من القبض على الإيحاءات الدلالية ضمن النسق المرقشي ، فإننا نتتبع مسارات السيميوزيس عبر الشكل التالي :

---

[١]) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص ٩٥.

[٢]) السيميوزيس : ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميائي السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة التي تجعل من العناصر علامة مكتفية بذاتها، تنشأ أثناء اشتغالها في مجتمع معين ليست تعييناً لشيء سابق في الوجود ، ولا رصدا لمعنى واحد ووحيد ، بل إنها على العكس من ذلك إنتاج، والإنتاج معناه الخروج عن الدائرة الضيقة للوصف الموضوعي إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقاتها الخاصة .

انظر : فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ٢٠١٠م ، ص ١٩٣.



ويلحظ في السياق الدلالي السابق حالة من التوازن بين الداخلي النفسي (الشعر) والخارجي المادي (المحبوب)، الذي أصبح متنفساً للذات المرقشية " تترجمها من خلال صور الشوق، والمعاناة، والحرمان، وتمني اللقاء والوصال، والشكوى الدائمة من الهجر " ([1]) بسبب إحساسها بالضعف والتشرد الذهني نتيجة غياب المحبوب (المرأة) الذي تجسد في شعر المرقشين رمزاً دالاً على الشعور بألم الاغتراب والبعد عن القبيلة، وما آل إليه مصيرهما، ولكن القارئ لا يشعر في هذه الشكوى ضعفاً ولا تخاذلاً أو استسلاماً، وإنما يحس بتلك النفس القوية الصابرة، التي ظلت تقاوم شدة البعد والاغتراب (بالخيال، والشوق، والحب) رغم شيوع ألفاظ دالة على التوتر النفسي (الليل، والأرق، الدمع، الهلاك) في شعرهما .

---

[1]) أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي: قراءة في الأحوال ، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠١م، ص ٣٢٩ .

ـ معجم الحزن .

عبر معجم الحزن في الديوان بصورة جلية عن طبيعة الذات المرقشية في سياقات عدة تنوعت بنيتها الصرفية ما بين الأسماء والأفعال والصفات، مرتبطة بمشاعر الألم والأنين الذي " يولد في النفس تناقضاً خصباً يزيد من عمق الحياة الباطنة، إذ تشعر الذات بتوتر حاد ما هو كائن وما ينبغي أن يكون" ([١]) من خلال شحن الصياغة اللغوية بمجموعة من المتواليات الدلالية التي تشكلت؛ نتيجة تعاضد البنية التركيبية مع البنية المعجمية، وذلك عن طريق كل ما شأنه إظهار الدلالات التي تدخل في تكوين الخارطة النفسية للذات الشاعرة، وتمنحها مساحة أوسع للتعبير عن دواخلها بحرية .

عبر تقنيات تركيبية (الاستفهام ، والنفي، والتوكيد) تظهر في سياق شعري يشعر المتلقي بمدى درجة التوتر والقلق الذي ينتاب الذات الشاعرة، كما في قول المرقش الأكبر([٢]):

بَلْ هَلْ شَجتْكَ الظُّعْن باكِرَةً   كأنَّهنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمْ
لم يُشْجِ قَلبِي مِلْحوادِثِ إل   لاَ صاحِبي المَتْرُوكُ في تَغْلَمْ

يظهر في الأبيات السابقة أن الشاعر انتقل من صيغة الاستفهام (هل شجتك) إلى التوكيد (كأنَّهن)، ومن ثم إلى النفي (لم يشج) " في نسق لغوي واحد يرتبط بسياق واحد، يجعل النص الأدبي كثيف الدلالة والإيحاءات " ([٣])، للتعبير عن لواعج النفس، وحسراتها لفقد عزيز، وهو الأمر الذي جعله ينحرف في الصيغة ليتسنى له التصريح عن حقيقة معاناته لفقد هذا الصديق الحميم .

وكذلك نلحظ هذا الأسلوب عند المرقش الأصغر في قوله ([٤]):

أَرَّقَنِي الليْلَ بَرْقٌ ناصِبٌ   ولَمْ يُعِنِّي عَلَى ذاكَ حَمِيمْ
مَنْ لِخَيَالٍ تَسَدَّى مَوْهِناً   أَشْعَرَنِي الهمَّ فَالقَلْبُ سَقِيمْ

[١]) زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٧م ، ص ١٠٩ .

[٢]) الديوان : ص ٦٨ .

[٣]) يوسف الكوفحي، " أعمال جبران خليل جبران العربي : دراسة اسلوبية " ، ص ٧٢ .

[٤]) الديوان : ص٩٥ .

وليْلةٍ بتُّها مُسْهرَةٍ قد كرَّرَتْها علَى عَيْنِي الهُمُومْ
لم أَغْتَمِضْ طُولَهَا حَتَّى انْقَضَتْ أَكلَؤُها بَعْدَ ما نامَ السَّلِيمْ
تَبْكِي على الدَّهْرِ، والدَّهْرُ الَّذِي أَبْكَاك، فالدَّمْعُ كالشَّنِّ الهَزِيمْ
فَعَمْرَكَ اللهَ هَلْ تَدْرِي إِذَا ما لُمْتَ في حُبِّهَا فِيمَ تَلُومْ

فالشاعر في هذه القصيدة يكثر من تكرار الكلمات الدالة على الألم والمعاناة (الأرق، والهموم، والبكاء، القلب سقيم) التي تتسع شيئاً فشيئاً في الفضاء الشعري عبر تبادل الموقع السياقي بالتقديم والتأخير (أرَّقني الليلَ برقٌ ناصب) تجسيداً لحالته النفسية وما يختلج داخلها من ألم ومشاعر الاضطراب والقلق بعد رحيل المحبوبة، وينتقل من أسلوب النفي (ولم يُعنِّي) إلى التوكيد (قد كررتها)، ومن ثم يعود إلى النفي مرة أخرى (لم أغْتمض)، وبعد ذلك إلى الاستفهام (هل تدري)، وكأن يريد أن يوحي لنا بسيطرة الوحدة والعزلة ومشاعر الحزن والضيق التي يعيشها .

والقارئ للأبيات الشعرية السابقة يلحظ التوافق الدلالي والمعجمي بين حركة الذهن المرقشيّة، والناتج الصياغي في ميلهما إلى الألفاظ الدالة على الألم والمعاناة أكثر من الألفاظ الدالة الفرح، مع كثرة تعبيرهما عنها بألفاظ مختلفة في مركبهما الإبداعي الذي يتمازج فيه الرمز والواقع، كما تشير إليه معطيات معجمهم الفني المشترك في مرجعية رامزة دالة على (الحياة والموت) .

ـ معجم الهجر والرحيل .

تتمحور الدلالات اللغوية للمرقشين حول معاني (الرحيل، والهجر، والخلاء، والبعد، والقطيعة)، وهذه الدلالات تتخذ طابعاً يكاد يكون واحداً، وتلتقي في إطارها العام مع مفهوم الوحدة والاغتراب، حيث تدور هذه الدلالات حول إفراد الذات([١])، التي شكلت إضاءة تنويرية بارزة الدلالة بقدرتها على أن تكون أفقاً مرآوياً يعكسه القناع الشعري الذي تنبثق منه الرؤية الشعرية، للكشف عن خبايا الذات التي تتراوح بين ثنائية(الحضور والغياب) على المستوى المكاني .

---

[١]) علي مصطفى محمد عشا، "هموم الإنسان في شعر ما قبل الاسلام "، مرجع سابق ، ص ١٦٠ .

فقد أدت الطبيعة دوراً مهماً في تعميق دلالة الاغتراب عبر الرحلة الدائمة التي تعمق فكرة الانفصال عن المكان، وهي ترد منسجمة مع ثنائية ضدية (الحياة والموت) عبّر عنها الطلل الذي عمق في وعي الجاهلي الإحساس بالخواء وفقدان الحياة، فالطلل " يمثل لحظة تنويرية في الزمن الوجودي للإنسان " ([١])، حيث يتوزع هذا الزمن بين الحاضر والماضي، من خلال الإحساس بفناء المكان الذي يشكل فضاء تنغلق فيه تأملات المرقشين في ديمومة الحياة وانعدامها، وتتضح فيه نوازع الكبت والاغتراب، وتتعالق في نفسيتهما بواعث الغربة واليأس التي تشكل بداية من بدايات الموت المعنوي المتجسد بغربة المشاعر؛ نتيجة لتأملات طويلة ولمعاناة طويلة، وهنا مكمن الظاهرة الانفعالية التي اعتمدتْ على المعاناة، بتحول المكان إلى ذكرى مؤلمة من خلال الوعي المركّز على المكان وتحولاته، التي تشعر المتلقي بإيحاءات مشاعر مبهمة وغائمة تظهرها صور المرقش الأكبر([٢]):

أَضْحَتْ خَلاءً نَبْتُها ثَئِدٌ   نوَّرَ فيها زَهْوُهُ فاعْتَمّ

التي تفصح عنها سمة التضاد في كلمة (خلاء) للدلالة على الموت، وكلمة(نبتها ثئد) للدلالة على الحياة التي تتضمنها رمزية قطرات الندى وتوحي بالتجدد والحياة، وكذلك كلمة (نوّر) و(اعتم)، فهذا الانزياح الدلالي يفسر حالة عدم ثبات الحالة الانفعالية عند الذات الشاعرة، مما أدى بها إلى مزج صور الحياة والموت في آن واحد .

وكذلك تظهر صورة التضاد في بيت المرقش الأصغر ([٣]):

أَلا يا اسْلَمِي لا صُرْمَ لِي اليومَ فاطِما   ولا أَبَداً ما دامَ وَصْلُكِ دائِما

تبرز آلية التشكيل اللغوي سمة التضاد القائمة على جدلية (القطيعة ، والتواصل) المتجسدة في النص المرقشي بصورتي الرجل والمرأة، اللذين يبرزان كطرفية جدلية إنسانية تؤكدها أداة النداء (يا) وأسلوب النفي (لا صُرْم)، أملاً في تخفيف حدة العزلة والشعور بالقطيعة مشيراً إلى أن الاغتراب حالة فردية بدلالة ضمير المتكلم (لي)، ليكون العنصر المهيمن على فضاء النص من جهة، والعنصر القابض على أجزاء النص من جهة أخرى،

---

[١]) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، ط١، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤م، ص ١٣١ .

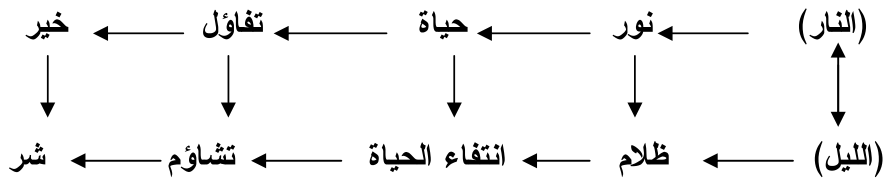
[٢]) الديوان : ص ٦٨ .

[٣]) المصدر نفسه : ص ٩٧ .

ليجسد حالة الوحدة والعزلة النفسية والفردية التي شعر بها بعد انقطاع الوصل بينه وبين فاطمة بنت المنذر .

ـ معجم الطبيعة .

تبرز معاناة المرقشين في تمحور لفظتي (الليل والنار) في حقل الطبيعة، لكنَّ المرقشين عبرا عن ذلك بلغة شعرية رمزية، فالدال هو (الأمل واليأس) وقد رمزا إليهما ب(النار والليل) ليكونا مفتاحاً مهماً في بناء الرؤية الدلالية التي تحمل في طياتها عناصر متضادة تشكل ثنائية ضدية (الحياة ، والموت) :



ولدت مجموعتان من الألفاظ دخلت معها في علاقات تقابلية، فألفاظ المجموعة الأولى (نور، حياة، تفاؤل، خير) ، يقابلها ألفاظ المجموعة الثانية (ظلام، انتفاء الحياة، تشاؤم، شر)، وأن هذه العناصر اللفظية شكلت حقليين دلاليين تربطهما علاقة تكاملية .

تجسدت في لفظة (الليل) التي تدل على شيوع الصمت والسكون والهدوء وانقطاع الحركة، و(النار) التي تنطوي على دلالة الأمل (ولمَّا أضأنا النَّارَ) ،(لا تَصْطَلِي النَّارَ باللَّيْل)، لأنها تحمل دلالات بريق النار والنور معاً ، ولها من القوة ما يجعلها قادرة على تحويل رموز الموت إلى رموز حياة، فالنار تهدم والنور فيها يبني، كما أن النار تحرق وتقتل، والنور فيها يحيي ويبعث الحياة، والجدير بالملاحظة هنا أن المرقشين جعلا لفظتي النار والليل محوراً أساسياً في بنائهما التركيبي، الذي اتسم بالألم الشديد حتى أحسا أن الأشياء حولهما تشاركهما الحزن :

وليْلةٍ بتُّها مُسْهرَةٍ   قد كَرَّرَتْها عَلى عَيْني الهُمُومْ (١)

سَرى لَيْلاً خَيالٌ مِنْ سُلَيْمى   فأَرَّقَني وأصْحابي هُجُودُ (٢)

---

١) الديوان : ص ٩٥ .

٢) المصدر نفسه : ص ٥١ .

وذلك عن طريق إسقاط ما في نفسيهما على الطبيعة، مما أثار لديهما إحساساً بسرمدية الليل المثير لهموم وذكريات موجعة أصبحت تؤرقهما، وتشعرهما بالحزن والغربة والوحدة، التي تتجلى في نوعية الكلمات (أرقني ، الهموم ، هجود، مسهرة، الليل) والعبارات، وما يرتبط بها من دلالات سلبية، لتأكيد الدلالة المتولدة عن تضاد على المستوى المعنوي، ولعل هذا هو مفتاح القلق والألم الذي سيطر على أحاسيس المرقشين وأفكارهما.

وما يلحظ في الحقول المرقشية التشابه الأسلوبي في كثرة استخدامهما أسلوبي النفي والتوكيد مع الألفاظ المعبرة عن الاغتراب النفسي، من خلال الطبيعة التي تنعكس عليها هموم الذات مصبوغة باللوعة والأسى في محوري الاختيار والتأليف، الذي يكشف عنه إلحاح مماثل في الاستخدام اللغوي لعلاقات متشابهة من الناحية المعنوية .

تظهر في خارطة البناء المرقشي للتأكيد على إحساسهما بالألم والمعاناة نتيجة الرحيل والبعد عن الأهل والأحبة، مما يشير إلى حدة شعورهم بالاضطراب النفسي متمثلاً في رمزية المحاصرة المتجسدة في كلمة (الليل والنار)، و الهجر وخلو المكان في (الرحيل والقفر)، وغياب الطمأنينة والسكون في (الأرق)، والحزن والهم والجروح والشوق في (الحب)، كلها إشارات لغوية توحي بالألم ومدى تغلغل الحزن في نفس الشاعرين مشحونة بدلالات رمزية تحيلنا إلى ثنائية (الحياة والموت) .

الموسيقا :

هي جوهر الشعر، وعنصر من عناصر تشكيله إضافة إلى اللغة والصور، التي تتكون من مجموعة أصوات متناغمة تتفاعل في نسق منتظم؛ لتنقل الانفعالات الداخلية للمبدع، وتعمل على استثارة الإحساس لدى المتلقي، من خلال ائتلاف مجموع العناصر الصوتية فيما بينها داخل الوحدة اللغوية لتكون لنا هيكل القصيدة أو المقطوعة .

وتكمن أهمية الموسيقا في الشعر من خلال " دورها في تفجير الطاقة الدلالية والإيحائية للغة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في وجدان الشاعر " ([1]).

ولدراسة موسيقا الشعر اعتاد النقاد والباحثين تقسيم هذا العنصر إلى قسمين شاملين؛ الأول يتناول النغم الخارجي من أوزان وقواف، والآخر يستكشف أبعاد النغم الداخلي؛ ظاهره وباطنه، ومع هذين التقسيمين يسهل على الدارس إبراز جماليات الإيقاع الظاهر، واستكشاف ما يخبئ جرسه من خلفيات فنية وتجارب شعورية تكمن في ثنايا النتاج الشعري .

– الموسيقا الخارجية :

سبقتْ الإشارة إلى دور الأوزان الشعرية، في تشكيل الموسيقا الخارجية لشعر المرقشين، ومن الثابت أن الكيفية التي أتبعها المرقشان في بناء البحور الشعرية تتشابه – إلى حد ما – إلا أنّ نسبة استعمال الأوزان المعروفة تتفاوت من شاعر إلى شاعر آخر، حسب عدد الأبيات الشعرية الواردة في الإحصائية الآنفة الذكر .

فقد جاء البحر الطويل أكثر دوراناً في شعرهما مقابل البحور الشعرية الأخرى؛ لأنه " يتسع لكثير من المعاني " ([2])، فمن الطبيعي أن يكون لهذا البحر حضور كبير في القصائد المرقشيّة التي اتسمت بتعدد الشرائح واللوحات الشعرية، وعلى سبيل المثال :

---

[1]) عبد الله محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ١٨٧ .

[2]) أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص ٣٢٢ .

قصيدة المرقش الأكبر التي مطلعها([1]) :

أَلاَ بانَ جِيرَانِـي ولَسْتُ بعائِفِ   أَدانٍ بِهِمْ صَرْفُ النَّوى أَمْ مُخَالِفي

(الطويل)

وقصيدة المرقش الأصغر التي مطلعها ([2]):

أَمِنْ رَسْمِ دارٍ ماءُ عَيْنَيكَ يَسْفَحُ   غَدا من مُقامٍ أَهْلُهُ وتَرَوَّحُوا

(الطويل)

ومن الملاحظ أن المرقشين يلتقيان في طريقة بناء قصائدهما على البحر الطويل، للتعبير عن المعاني العظيمة التي ابتعدت عن المباشرة وآثرت الإيحائية والترميز مشحونة بطابع الحسرة واليأس والحزن من خلال وصف الأطلال ورحلة الظعن والمرأة .

ولم يكتف المرقشان بالنظم على هذا البحر، فقد نظم المرقش الأكبر على الكامل والمتقارب والخفيف والسريع والبسيط والوافر، وكانت أوزانه تتناسب مع لغته وموضوعاته التي يعبر عنها، فجاءت تفعيلات البحور متراوحة بين التفعيلة المركبة والتفعيلة الصافية، أما المرقش الأصغر ما يلحظ في شعره هو كثرة نظمه على البحور المركبة، وهو بذلك يلتقي مع المرقش الأكبر، وعلل سبب نظمهما على هذه التفعيلات، أنها تعطي مجالاً أوسع في التحرك الإبداعي و " إمكانيات السرد والبسط القصصي والعرض الدرامي " ([3]) .

وإذا ما تأملنا ديوان المرقشين؛ وجدنا بعض أشعارهما منظومة على الأبحر المجزوءة، ولكننا نجد أن هذه الأشعار لا تشكل نسبة عالية من مجموع شعر المرقش الأكبر، إذ بلغت نسبة ترددها (٠٣,٨٦ %)، أما المرقش الأصغر فقد فاق صاحبه في النظم على مجزوء البسيط إذ تردد بنسبة (٣٣,٧٦ %) من إجمالي شعره، وكذلك يتشابهان في اجتزاء الأبحر الطويلة، ولم يأتيا على مجزوءات الأبحر القصيرة .

---

[1]) الديوان : ص ٥٩ .

[2]) المصدر نفسه : ص ٨٧ .

[3]) علاء حمزاوي ، محاضرات في العروض والقافية : موسيقا الشعر، (د. ط)، دار التيسير للطباعة والنشر، بالمينا ، ٢٠٠٢م ، ص ٦٨ .

أما القوافي يلتقي المرقشان في استخدامهما القــوافي المطلقــة ذات الحركــات الثلاثــة (الفتحة، الضمة، الكسرة)، حيث يشترك الشاعران فــي أصــوات ويختلفــان فــي أخــرى، والمشتركة منها جاءت مرتبة بالنسب التالي :

	المرقش الأكبر		المرقش الأصغر
الميم :	(٢٩,٨٣ %)	،	(٦٢,٣٣%)
اللام :	(٦,٠٤%)	،	(٧,٧٩%)
الراء :	(٤,٣٩%)	،	(٥,١٩%)

فهي أصوات مجهورة ينضاف في (الميم واللام والراء) إلى " تجويفات الممــر الفمــوي المغلق تجويف الأنف في(الميم)، أما (اللام والراء) فإن التجويفات متغيرة " ([1]) .

وينشأ الحرف الأول من انحباس الهواء حبسًا تامًا في موضع من الفــم، ولكــن بخفــض الحنك اللين حتى يتمكن الهواء من النفاذ، ويتكون (اللام والراء) بأن يعتمــد أولهمــا طــرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وســط الفــم تمنــع مــرور الهواء. أما ثانيهما، فتتكرر فيه ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً، واسترخاء اللسان في طريق الهواء الخارج من الرئتين وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به ([2])، مما ينتج عــن تغير الأصوات أصوات مختلفة تتناسب مع أجواء التجربة المرقشية، التي تتوافق فــي بنــاء قصائدها ومقطوعاتها على الحروف الشائعة، ومتوسطة الشيوع .

أما القوافي النافرة أو قليلة الاستعمال شعرياً، فإنها لم تظهر إطلاقاً في تجربة المرقــشين الشعرية، التي اتفقت في استعانتها بالأصوات المجهورة أكثر من الأصــوات المهموســة؛ لأن هذه الأصوات يتناسب إيقاعها مع إيقاع الحالة الشعورية الانفعالية التي يحياها الشاعران.

وكذلك اتفقا في تنغيم حروف الروي بالمدود التي تسبقها، وهي ظاهرة محسة بوضوح في معظم شعر المرقشين، فمن ذلك قول المرقش الأكبر، وقد جعل الواو ردفاً للروي ([3]):

---

[1]) عبد الفتاح إبراهيم ، مدخل في الصوتيات، مرجع سابق، ص ١٤٣ .

[2]) رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، (د . ط) ، ديوان المطبوعات الجامعيــة ، الجزائــر ، ١٩٩٣ م . ص ٢١ .

[3]) الديوان : ص ٥١ .

سَرى لَيْلاً خَيالٌ مِنْ سُلَيْمى ... فأَرَّقَني وأصْحابي هُجُودُ
عَلى أَنْ قَدْ سَما طَرْفِي لِنارٍ ... يُشَبُّ لها بذِي الأَرْطى وَقُودُ
(الوافر)

وقوله فيما ردفه ياء ([١]):

يا ذاتَ أَجْوارِنا قُومِي فَحَيِّينا ... وإنْ سَقَيْتِ كِرامَ النَّاسِ فاسْقينا
وإنْ دَعَوْتِ إلى جُلَّى ومَكْرُمَةٍ ... يوماً سَراةَ خِيارِ الناسِ فادْعِينا
(البسيط)

وقوله أيضًا فيما ردفه ألف ([٢]):

قُلْ لأسماء أَنْجِزي الميعادا ... وانْظُري أنْ تُزوِّدي منكِ زادا
أَينما كنتِ أو حَلَلْتِ بأَرضٍ ... أو بلادٍ أَحيَيْتِ تلكَ البلادا
(الطويل)

وقول المرقش الأصغر رادفًا قوافيه بالياء والواو ([٣]) :

الزِّقُّ مُلْكٌ لمن كان له ... والمُلْكُ منه طويلٌ وقَصيرْ
منها الصَّبوحُ الذي يترُكني ... ليثَ عِفرِّين والمالُ كثِيرْ
فأوَّلُ الليلِ لَيْثٌ خادِرٌ ... وآخِرُ الليلِ ضِبْعانٌ عَثُورْ
قاتَلَكِ اللّه من مشروبةٍ ... لو أنّ ذا مرَّةٍ عنكِ صَبُورْ

(مجزوء البسيط)

إن أصوات المد التي شكلت إيقاع القافية تصدر عن أعماق المرقشين اللذين يسعيان للتعبير عن آهاتهما وأحزانهما بتلك الأصوات، فالحرف (الصوت) – وأن كان لا يحمل بذاته دلالة محددة – لكنه يوحي بدلالة ما تبرزها التجربة المرقشية، وإن أصوات المد واللين تتيح للشاعرين أن يفرغا الشحنات النفسية المتوترة من خلال طول المدة الزمنية التي يستغرقها النطق بالصوت وعليه فإن النسيج الإيقاعي الذي عرضنا له آنفاً ([٤]) يمثل لوحة ذات وجهين

---

[١])الديوان : ص ٨٠ .
[٢]) المصدر نفسه : ص ٤٦ .
[٣]) المصدر نفسه : ص ٩١ .
[٤]) راجع حروف القافية في الفصل الأول ، ص ص ٤٤ – ٥١ .

متلازمين، الوجه الأول : الجمال الإيقاعي الذي يتحقق بتكـرار الوحـدات الإيقاعيـة علـى المستوى الرأسي للأبيات، والوجه الثاني: التصوير النفسي الذي يتمثل بانسجام أصوات المـد واللين مع الحالة النفسية المتوترة.

وخلاصة القول : إن بنية الإيقاع الخارجي بتلـك الأوزان والقـوافي التـي اختارهـا المرقشان قد ترجمت بصدق البناء الدلالي لأهم المحاور التي مثّلها شـعرهما، كمـا مثّلـت الأصوات على مستوى القوافي مساحات تحركت فيها الطاقات الإبداعية، كاشفة الواقع الجمالي والإبداعي .

وهذا ما يدفعنا للقول بأنه من شروط العمل الشعري الناجح أن يرتبط الإيقاع فيه بانفعال النفس ويتعامل معها وإلا تحولت الإيقاعات الخارجية إلـى نـوع مـن الزخـرف الـصوتي الجاف .

– الموسيقا الداخلية :

ومن الموسيقا الداخلية التي ظهرت في شعر الشاعرين ظاهرة التكرار التي تتردد بين الحين والآخر، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحالتهما النفسية، فمنها تكرار الأصوات بعينها في بيت واحد، أو عدة أبيات تنتج موسيقا عذبة، أو زخرف صوتي يكشف فيه الشاعر عن مقدرة إبداعية في إقامة تجانس صوتي من خلال حروف بذاتها من جنس القافية، وهذه التأثيرات الصوتية المنبعثة من تكرار الألفاظ أشاعت جرساً موسيقياً يؤكد المعنى والصورة والنغم، وقد تبوأ التكرار حيزاً عند المرقشين، حيث كانا الشاعرين يعتمدان على اختيار الحروف والكلمات لتشكيل البناء الموسيقي لقصائدهما .

وفيما يتصل بظاهرة التكرار الصوتي، فقد سعى الشاعران إلى تحقيق هذه الظاهرة من خلال الالتزام ببحر واحد وقافية واحدة في القصيدة بكاملها، إضافة إلى قدرات خاصة عند الشاعرين من خلال تكرار أصوات بعينها، كقول المرقش الأكبر ([١]):

يَا صاحِبَّي تَلَوَّمَا لاَ تَعْجَلاَ إنَّ الرَّحِيلَ رَهِينُ أَنْ لاَ تَعْذُلاَ([٢])
فَلَعَلَّ بُطْأَكُمَا يُفَرِّطُ سَيِّئاً أَوْ يَسْبِقُ الإسْرَاعُ سَيْباً مُقْبِلاَ([٣])
يَا رَاكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ أَنَسَ بْنَ سَعْدٍ إنْ لَقِيتَ وحَرْمَلاَ([٤])
لِلّهِ دَرُّكُمَا ودَرُّ أَبِيكُمَا إنْ أَفْلَتَ الغُفَلِيُّ حتَّى يُقْتَلاَ([٥])
مَنْ مُبْلِغُ الأَقْوَامِ أَنَّ مُرَقِّشاً أَمْسَى على الأَصْحَابِ عِبْئاً مُثْقِلاً
ذَهَبَ السِّبَاعُ بِأَنْفِهِ فَتَرَكْنَهُ أَعْثَى عَلَيْهِ بالجِبالِ وجَيْئَلاَ([٦])
وكَأَنَّمَا تَرِدُ السِّبَاعُ بِشِلْوِهِ، إذْ غَابَ جَمْعُ بَني ضُبَيْعَةَ، مَنْهلاً([٧])
(الكامل)

---

[١]) الديوان : ص ٦٣ .
[٢]) التلوّم : التلبث والانتظار .
[٣]) يفرّط : يقدم ويعجل . السيب : العطاء .
[٤]) حرملا : أخو المرقش .
[٥]) الغفلي : هو الأجير الذي كان يرعى معه .
[٦]) الأعثى : الكثير الشعر . الجيئل : أنثى الضباع .
[٧]) شلوه : بقايا لحمه . المنهل : الماء المورود .

وظف الشاعر إيقاع المد توظيفاً جيداً، إذ نجده يركز على حرفي المد (الألف، والياء)، التي تكررت سبعاً وأربعين (٤٧) مرة كبنية أولى " تتوالى في تبادل صوتي واضح ترتفع فيه النبرات وتنخفض في إيقاع شبه متماثل" ([1])، ينسجم مع دلالة القصيدة التي يعبر فيها الشاعر عن الحزن واليأس مما جعل النغمة الإيقاعية تتماوج بين العلو والانخفاض ذات تأثير نفسي يستدعي إيقاع الحزن واليأس لتتناسب الآهات مع طول المدات، فتشعر السامع بمدى صعوبة الحالة النفسية التي يحياها الشاعر نتيجة مرضه الشديد وإهماله من قبل أجيره، وإحساسه بعدم الجدوى من الاستنجاد .

ومن موسيقا المد ، في شعر المرقش الأصغر ([2]):

آذَنَتْ جارَتِي بوَشْكِ رَحيلِ ... باكِراً جاهَرَتْ بخَطْبِ جَلِيلِ
أَزْمَعَتْ بالفِراقِ لَمَّا رَأَتْنِي ... أُتْلِفُ المالَ لا يَذُمُّ دَخِيلِي
ارْبعِي، إنَّما يَرِيبُكِ مِنِّي ... إِرْثُ مجْدٍ وجَدُّ لُبٍّ أَصِيلِ
عجباً ما عَجِبْت لِلْعاقِدِ الما ... لِ ورَيْبُ الزَّمانِ جَمُّ الخَبُولِ
ويَضِيعُ الذي يَصِيرُ إليهِ ... مِنْ شَقاءٍ أَو مُلْكِ خُلْدٍ بجِيلِ
أَجْمِلِ العَيْشَ إنَّ رِزْقَكَ آتٍ ... لا يَرُدُّ التَّرْقِيحُ شَرْوى فَتِيلِ

(الخفيف)

حرفي (الألف ، الياء) التي تكررت واحداً وأربعين مرة (٤١) " وهي حروف توام كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول منهن في بعض " ([3])، وقد عمد الشاعر إلى توظيف حروف المد لجعل الإيقاع أكثر امتداداً وبطئاً وهدوءاً، فهذه الحروف تتطلب نفساً طويلاً يتناسب والحالة الشعورية التي يحسها الشاعر جراء رحيل صاحبته .

وما يتبين من هذه النماذج أن الشاعرين قد كانا واعيين بقيمة حروف المد، ولم يكن استخدامهما لها بمحض الصدفة، وذلك من خلال تكرار المدود على نحو ملحوظ حتى لا تكاد

---

[1]) سامي حماد الهص، " شعر بشر بن أبي خازم : دراسة أسلوبية " ، رسالة ماجستير، كلية الأداب ،جامعة الأزهر، غزة، ٢٠٠٧م، ص ٢٤٨ .

[2]) الديوان : ص ٩٢ .

[3]) أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥م، ج /١، ص ١٧.

تخلو منه أي كلمة، وهذه دلالة بطيئة في النطق؛ " لأن المد فيه استرخاء ومطاولة، ومع المد أو اللين يمتد النفس أكثر، حتى يتقطع ببطء عند الحرف الذي يليه، وهذا أنسب لمقام الحزن المُمِض والألم النفسي القاتل " ([1]) .

ويبدو أن تكرار هذا الصوت البطيء إعلاناً من المرقشين بأن المعاناة قد اشتدت، فسمة حروف المد أنها تفرض على المتلقي قراءة الأبيات ببطء وتأن ولو أراد الإسراع ما أمكنه ذلك، وكأن الشاعرين قد أرادا بهذه الهندسة الصوتية أن يشدا آذاننا وذواتنا إليهما، فقارئ الأبيات سوف يشعر بالنغمات البطيئة التي توفرها الألفاظ الممدودة، فهذه الهندسة البطيئة تبعث على التكامل البعيد لسبر أغوار النفس، كما تبعث في الوقت ذاته على الإحساس بالتوقف بعد كل مقطع لأخذ النفس الذي يستنفذه طول المدات، وبهذا التوزيع المرقشي للمد يظهر المقاطع الثقيلة التي أحدثت تناغم يولد رنيناً موسيقياً ينسجم مع انفعال الشاعرين .

ومن مظاهر التكرار عند المرقشين تكرار الكلمة ، كقول المرقش الأصغر ([2]):

أَلا يـا اسْـلَمِي لا صُـرْمَ لِـي اليـومَ فاطِمـا ... ولا أَبَـداً مـا دامَ وَصْـلُكِ دائِمـا
أَلا يـا اسْـلَمي بالكَوْكَـبِ الطَّلْـقِ فاطِمـا ... وإِنْ لم يَكُـنْ صَـرْفُ النَّـوى مُتَلائِمـا
ألا يـا اسْـلَمي ثـمَّ اعْلَمِـي أَنَّ حـاجَتِي ... إليـكِ فَـرُدِّي مِـنْ نَوالِـكِ فاطِمـا

وقول المرقش الأكبر ([3]):

هـلْ بالـدِّيارِ أنْ تُجِيـبَ صَـمَمْ ... لـو كـانَ رَسْـمٌ ناطِقـاً كلَّـمْ
الـدَّارُ قَفْـرٌ والرُّسُـومُ كَمـا ... رَقَّـشَ في ظَهْـرِ الأَدِيـمِ قَلَـمْ
دِيـارُ أَسْـماءَ الـتي تَبَلَـتْ ... قَلْبِـي فَعَيْنِـي ماؤُهـا يَسْجُمْ

كلازمة ثابتة في بداية الشطور الشعرية (ألا يا اسلمي) و(الديار) ، ليجعل منها الشاعرين مطلعاً موسيقياً يحقق نغماً إيقاعياً مستمراً يثير سمع المتلقي بترديدها الصوتي الذي

[1]) علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ط١، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ، ١٩٩٧م، ص ٢٤٥ .
[2]) الديوان : ص ٩٧ .
[3]) السابق : ص ٦٧ .

تبعثه حين تكون في بداية الشطور الشعرية، وبهذا تقوم حركية الإيقاع برسم صورة في ذهن المتلقي لها بُعدها الإيقاعي الذي يثير بصر المتلقي وسمعه على السواء، من أجل إيصال المعنى والفكرة، فالشاعران يركزان على إيقاع البداية، بقصد إمتاع البصر بالفضاء الشعري الذي شغلته هذه اللفظة .

وكذلك تشابها بتكرار صيغة (فعيل وفعول) في قافية القصيدة، كما في قول المرقش الأكبر ([1]):

سَرى لَيْلاً خَيالٌ مِنْ سُلَيْمى ... فأَرَّقَني وأصْحابي هُجُودُ
فَبِتُّ أُدِيرُ أَمْرِي كلَّ حالٍ ... وأَرْقُبُ أَهْلَها وهُمُ بعيدُ

وقول المرقش الأصغر([2]):

منها الصَّبوحُ الذي يتركُني ... ليثَ عِفِرِّين والمالُ كثِيرْ
فأَوَّلُ الليلِ لَيْثٌ خادِرٌ ... وآخِرُ الليلِ ضِبْعانٌ عَثُورْ

إذ ناوب الشاعران بينهما للتّغلّب على صعوبَة الوضع النفسي، حيث يعكس هذا التكرار لمثل هذه الصيغ خفايا شعورهما، بما يمثل من صدى عالمهما الداخلي العميق باختيارهما كلمات القافية التي توحي دلالاتها بالألم والمعاناة، فقد استطاع الشاعران أن يعطيا تصوراً دقيقاً لآلامهما وأحزانهما في هذه الأبيات عبر تكرار الصيغة وصوتي الدال والراء المتشابهان في خاصية الجهر، كما استطاعا أن يقيما تناغماً موسيقياً من خلال تكرارهما لصيغتي (فعول وفعيل) التي تكررت بشكل لافت للنظر، فكان لهذا التكرار نغمًا موسيقيًا عذبًا يريح أذن السامع بالرغم من اختلاف الدلالة في فضاء النص الشعري .

ومن الملاحظ في شعر المرقشين اهتمامهما بمطالع القصائد؛ حيث حرصا على تصريع معظمها إيماناً منهما بما يمنحه المطلع من عذوبة تجذب المتلقي إلى قراءة ما يندرج تحته من إيحاءات لخصت ما يعانيه كل منهما، من خلال التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب، باشتراكهما في قافية واحدة .

---

[1]) الديوان : ص ٥١ .

[2]) المصدر نفسه: ص ٩١ .

ومن أمثلة التوافق الصوتي، قول المرقش الأكبر([1]) :

يَـــا صَـــاحِبيَّ تَلَوَّمـــا لا تَعْجَـــلا   إنَّ الرَّحيـــلَ رَهِـــينُ أَنْ لا تَعْـــذُلا

وكذلك قول المرقش الأصغر ([2]):

آذَنَـــتْ جـــارَتِي بوَشْـــكِ رَحيـــلِ   بـــاكِراً جـــاهَرَتْ بخَطْـــبٍ جَليـــلِ

فإذا قطعنا الكلمات (تَعْجَلا ، تَعْذُلا) و (رَحِيلِ ، جَلِيلِ) من الناحية الصوتية، نجد التشابه والتجانس فيما بينها، ويتضح ذلك إذا ما حللناها تحليلاً مقطعياً ([3]) هكذا :

تَعجَـــــلا ← تَعْـــــذُلا

تع	جَ	لا	←	تع	ذُ	لا
ص ح ص مقطع متوسط مغلق	ص ح مقطع قصير مفتوح	ص ح ح مقطع متوسط مفتوح		ص ح ص مقطع متوسط مغلق	ص ح مقطع قصير مفتوح	ص ح ح مقطع متوسط مفتوح

رحيـــــلِ ← جليـــــلِ

ر	حي	ل	←	ج	لي	ل
ص ح مقطع قصير مفتوح	ص ح ح مقطع متوسط مفتوح	ص ح ح مقطع متوسط مفتوح		ص ح مقطع قصير مفتوح	ص ح ح مقطع متوسط مفتوح	ص ح ح مقطع متوسط مفتوح

---

[1]) الديوان : ص ٦٣ .

[2]) المصدر نفسه : ص ٩٢ .

[3]) انظر : إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ظاهرة المقطع الصوتي، ص ص ١٥٩ – ١٦٩ .

ومن هذا التحليل المقطعي يتبين لنا التساوي في النسيج المقطعي لكلمات المرقشين فكلمة (تعجلا وتعذلا) تتساوى فيها المقاطع فالأول (ص ح ص)، والأخير (ص ح ح)، وكذلك مقاطع المرقش الأصغر فالأول (ص ح) والأخير (ص ح ح)، فالملاحظ هنا اشتراك المرقشان فـــي المقطع الأخير في النسيج المقطعي (ص ح ح)، الذي يدل على النغمة الأليمة والإيقاع الحزين المعبر عن الحالة الشعورية التي ترتسم صورة الغربة فيه على شكل صراع نفــسي تعيــشه الذات الشاعرة عندما فقدت التواصل مع الآخر، فقد صور هذا المقطع حــدة إيقاعيــة أكــدتها القيمة التعبيرية لأسلوب النداء (يا صاحبي)، التي جاءت منسجمة مــع الدلالــة الإيحائيــة، محققة بذلك الصلة الطبيعية بين المد الصوتي، وطول الأزمة النفسية (الزمن النفسي) الــذي أدى دوراً هاماً في بناء النص .

أما المقطع المفتوح لدى المرقش الأصغر فما هو إلا انعكاس لكثافة الألم الذي يعتمل في صدره والذي يطغى على مشاعره، نتيجة شعوره بالغضب والخيبــة والحــزن جــراء رحيــل صاحبته، لذلك كثّف الشاعر المدود في القصيدة مما أضفى على موسيقاها نوعاً مــن الحــزن والانكسار، لأن الصوت المفتوح يمنح النص دلالة تقوم على حرص الشخصية الشعرية علــى إسماع صوتها، إذ إن امتداد الصوت يعني الطلب، فالذات الشاعرة في موقف تنبيه، كما يقوي هذا المقطع دلالات الارتداد إلى الماضي، وهذا ينعكس علــى الحركــة الــصوتية، إذ اتــسمت القصيدة كلها بحركة صوتية إيقاعية واحدة وهي البطء الذي يتوافق مــع حــالات الانكــسار النفسي .

إذ إن مد الصوت " كتنفس الصعداء، وهذه المدود الكثيرة المتنوعة والمصاحبة للــنص إلى منتهاه، إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه، إنها موسيقا شجوه تخللــت موسيقا العروض : إنها أنفاسه داخل كلماته تَهب الأبيات حياة وصدقاً " ([١]) .

والبحث عن الصور التوازنية الصوتية في شعر المرقشين يدفعنا إلى رصــد الأصــوات المتوازية من حيث تراكمها الصوتي، والفضاء التوازني ([٢]) الذي تشغله في بنية الــنص، لأن كم الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحياناً يكشف عن درجة التوازي وكثافتها في لغــة النص، كما أن توزيعها على مسافات متقاربة أو متباعدة يؤدي دوراً في إنتاج النغمة الإيقاعية

---

[١]) عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير، مرجع سابق، ص ص ٦٧ – ٦٨.

[٢]) العمري ، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر ، ص ٥١ .

السائدة من ناحية، ويعكس الجانب النفسي والانفعالي الذي يتحكم في الـنفس الـشاعرة مـن ناحية أخرى .

لهذا يكون اختيار الصيغة مبني على معيار طبيعتها التكوينية من جهة، ومعاني دلالاتها الإبداعية من جهة أخرى، ولا يمكن أن تحقق بذاتها نمطاً إيقاعياً معبراً، وإنما تنشأ إيقاعهـا من خلال علاقتها بالألفاظ التي تسبقها مباشرة.

إذ إن موسيقا الشعر الكاملة لا تتألف من الإيقاع العروضي وأساليب البلاغة فقـط ، بـل يكمن أيضاً في الإيقاع الداخلي الخاص بالألفاظ التي تمثل بتآلفها واتساقها مع غيرها الهيئـة التشكيلية الشعرية إذ يمكن أن " تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها إذ تصحبها أشياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها بسهولة، وأهم هذه الأشياء الصورة الـسمعية أي وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنية أو أذن العقل " ([1]) .

والمتأمل تكرارات المرقشين يلحظ تقارباً كبيراً يجمـع بينهمـا مـن ناحيـة الأسـلوب التكراري، فكلاهما كانا يكرران الأصوات، والألفاظ، والصيغة بشكل متلاحـق لكـي يظهـران النفسية المضطربة التي تمر مروراً سريعاً بتلك المفردات الشعرية بإيعاز نفسي لـه دوافعـه الظاهرة والخفية حين يبدو عليها الحزن واليأس.

هذه بعض الأمثلة على الموسيقا الداخلية في شعر المرقشين، فأكتفي بما ذكر .

---

[1]) رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، ط١ ، المجلـس الأعلـى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص ١٧٠.

الخاتمـــــة

بعد أن جُلْتُ – قارئةً ومتذوقةً وراصدةً ودارسةً – في عالم المرقّشين الشعري، كان لا بد أن يخرج هذا البحث إلى غاية بعد هذه الدراسة المستفيضة، التي وقفت على أبــرز الملامــح الفنية التي تميز بها شعرهما، ثم توغلت إلى أهم الظواهر الأسلوبية في موضوعاتهما الشعرية من خلال استقراء الدلالات الصوتية والتركيبية والدلالية، بهدف فهم طبيعتها، والوقوف علــى جوانب مهمة من خصائصها وسماتها الأسلوبية، ممّا أدت إلى نتائج تجلّت في الإجابــة عــن إشكالية البحث المحوريّة .

وقد كان منطلق الباحثة في دراستها لشعر المرقّشين في الفــصل الأول دراســة عناصــر الموسيقا (الخارجية والداخلية)، بالفحص الدقيق لكشف خواصها الإيقاعية وربطها بالمكونات الصّياغية على نحو تحليلي ينزل إلى أصغر جزئية في تكوين الدال عندما يكون مفرداً، ثم إلى الدال عندما يدخل السياق التركيبي وصولاً إلى القصيدة، ثم عُنيت الدراسة بالمستويات البانية للإيقاع الشعري، وبيّنت أثرها في إغناء إيقاع الخطاب المرقّشي، ومــن ثــم قامــت بدراســة أسلوبية إيقاعية لبعض النماذج الشعرية بغية الكشف عن التجربة الإيقاعية التــي تــضمنتها القصيدة المرقّشية .

وعمدت الدراسة إلى إجراءات تطبيقية تؤكدها العملية الإحــصائية، التــي ظهــرت فــي استعمال المرقّشين للأوزان الشعرية من خلال كسر الرتابة والنمطية عبر التوظيــف المكثــف للزحافات التي ساعدت على إظهار النفسية المــضطربة للمرقــشين، وأظهــرت الدراســة أن المرقّشين كانا يميلان إلى الأوزان الطويلة الكثيرة المقاطع على نحو ما أظهرته تلك المقاربــة النصية من انسجام بين الإيقاع الشعري وطبيعة الموقف الذي صدرت عنه القصائد المرقّشية .

أما فيما يخص القافية فالروي جاء متناغماً مع الألفاظ ومعانيها، ولم تكن القافية مجــرد حلية ينمق بها المرقّشان قصائدهما، إنما جاءت تبعاً للواقع النفسي الانفعــالي الــذي يعيــشه الشاعران، وكذلك أنتجت بواسطتها دلالات جديدة عبّرت عن رؤيــة المُرقّــشين، وأفكارهمــا ومشاعرهما الداخلية من خلال الانزياح الأسلوبي نحو التنويع والإثارة، فحيناً يكون الالتــزام بزيادة حروف وحركات توافق صوت الروي وحركته أو اختلافها مع صوت الــروي، وحينــا يظهر(سناد الردف) بالياء والواو، وكل ذلك ساعد على مد الإيقــاع وتنويعــه، ممــا أتــاح للمرقّشين مجالاً واسعاً للبوح، وتنويع النغم.

بعد ذلك ركزت الدراسة على محور الموسيقا الداخلية التي كشفت عن وحـدات إيقاعيـة أظهرت نزعة أسلوبية في شعر المرقّشين، تمثلت بأسلوب التكرار بأنواعه المختلفة، وأشكاله المتعددة، حتى لا تكاد تجد قصيدة أو مقطوعة إلا وفيها نوع من هذا التكـرار، وقـد تـرجم التكرار حالة المرقّشين النفسية المتألمة والمضطربة، فتوظيفهما للتكرار كان تنفيساً لآلامهمـا وأوجاعهما المستمرة التي انعكست على تجربتيهما الشعرية، فقد أظهرت الدراسة عـدداً مـن التوازنات الصوتية المتصلة بالقافية المرقّشية التي نتجت عن عمليـات تكـرار أو تـراكم أو تشابه نسقي، يعمل على رفد الإيقاع الخارجي بثراء دلالي تتضح أبعاده مـن خـلال وظيفتـه البنائية التي تنهض بمهمة تنسيق العلاقات التركيبية في الأبيات المرقّشية ، ويحدث توتراً في المستوى الإيقاعي واختلافاً في المستوى الدلالي، ممّا يؤدي إلى تحقيق التلوين الإيقاعي فـي القصيدة .

ويعد التدوير خاصية من خصائص الإيقاع الداخلي في شعر المرقش الأكبـر، باعتبـاره تقنية إيقاعية ساعدت الشاعر على مسايرة دفقته الشعورية، التـي تُجـسد مـدى الانفعـال والاضطراب النفسي له فلا يتوقف إلا بانتهائه منها، وبفعل التدوير استطاع الشاعر أن يوصل فكرته الأساسية دون انقطاع .

أما ظاهرة التوازي، فهي ظاهرة هندسية لها أثر فعّال في بنائية الإيقاع الـشعري، وقـد أظهرت الدراسة تشابه المرقشين باستخدام هذه التقنية من حيث التوازي القائم على التـضاد والتقابلات اللفظية لفظاً ومعنى، ووجدت أن بنية التوازي لا يمكن أن تكون بنية شكلية فقـط، بل هي بنية ترتبط بالمعنى والدلالة ارتباطاً وثيقاً .

وفي الفصل الثاني كشفت الدراسة عن شدة تداخل المرقّـشين فـي توظيـف الأسـاليب التركيبية حتى إنه يندر وجود أي فوارق واضحة بينهما في إطار تقنية التقديم والتأخير، فقـد أظهرت انزياح الصياغة في التركيب والترتيب عن المألوف المعتاد، وإسهامها إلى حد كبيـر في كسر توالي الخطاب على وتيرة واحدة فجاء التقديم والتأخير ظاهرة بارزة فـي شـعرهما تعددت أشكالها وتنوعت دلالاتها، وكان لها دور مهم في مفاجأة المتلقي .

وأكّدت أن أسلوب التوكيد لا يؤدي بمفرده معنى متكاملاً، وإنما يستخرج المعنى من سياق النص بكامله وإيحائه إلى المعنى المقصود، فيوحي مثلاً بأنه جاء للفت الانتباه، أو تمكين المعنى في نفس السامع، ..... إلخ، ويرد أسلوب التوكيد غالباً في شعر المرقشين، للمبالغة في المعنى عندما يتطلب الموقف تحريك الأذهان، وجذب انتباه المخاطبين ومتابعتهم للنص .

أما ظاهرة الاستفهام، فقد انزاحت في مدلولاتها الشعرية عن الأصل الموضوع لها إلى دلالات أخرى كشفت في معظمها عن معاناة المرقّشين الداخلية نتيجة التأمل والحيرة، كما كشفت الدراسة عن تشابه المرقشين في استخدام أسلوب النفي فقد كان محمل بدلالات أغنت المعنى، وأدت إلى تحقيق الترابط العضوي والتلاحم المعنوي بين أبيات القصيدة .

وأخيراً تناولت في الفصل الثالث الدراسة الموازنة الأسلوبية لمعرفة مدى الاتفاق والاختلاف بين الشاعرين، في الصورة الشعرية والحقول الدلالية والموسيقا الشعرية، وكشفت عن تشابه أفكارهما وتقاربها تقارباً كبيراً في مركبهم الإبداعي، وجاءت الألفاظ في الحقول الدلالية كلها لتصور لنا ثنائية (الحياة والموت)، ويلحظ التشابه الذهني لبناء الصورة الشعرية القائمة على تقابل صورتي الحاضر والماضي من خلال التشابه اللفظي الذي تعجُ به لغة الخطاب المرقِشي، والتي عمدت إلى تخيّر الألفاظ الدالة على عمق الحزن حيث أظهرت الدراسة حالة الاضطراب الذي يعتري المرقّشين ، كما كشفت عن شدة التقارب في البناء الموسيقي المتمثل في المقطع الصوتي وتنغيم حروف الروي بالمدود، وتكرار الحروف والصيغ والألفاظ في شعرهما .

ويتضح من المعالجة الأسلوبية للأساليب الإيقاعية، والتركيبية، والدلالية، ارتقاء خطاب المرقّشين إلى درجة الشعرية، وإن الشعرية لم تكن قيمة خاصة بخطابيهما الشعري في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، وكذلك تقدم اللغة المرقّشية بأصواتها ودلالاتها وتراكيبها ولوحاتها الفنية والجمالية صورة متكاملة للشخصية المرقّشية .

إن شعر المرقشين يشكل جزءاً مهماً من الثقافة العربية في تراثنا القديم، والتي تنعكس بصور شتى في النتاج الشعري، ويظل في لغته أقرب إلى الفطرة السليمة وأصدق تمثيلاً لها، لذا توصي الباحثة بدراسة البنية اللغوية في شعر المرقّشين دراسة لغوية دلالية .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

القرآن الكريم .

١- الجاحظ ــ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م .

٢- الجرجاني ــ عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد (ت ٤٧١هـ)، دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق محمود شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢م .

٣- ابن جني ــ أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢هـ):

- الخصائص, تحقيق محمد علي النجار, دار الكتب المصرية, القاهرة، ١٩٥٢م .

- سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، (د .ط)، دار القلم، دمشق ، ١٩٨٥م .

٤- حازم القرطاجني(ت ٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م .

٥- الرّازي ــ فخر الدّين (ت ٦٠٦هـ)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق بكري شيخ أمـــين، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م .

٦- ابن رشيق القيرواني ــ أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابـــه ونقـــده ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥ ، دار الجيل ، بيروت، ١٩٨١م .

٧- السيوطي ــ جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١هـ)، همع الهوامع في شرح الجوامع ، تحقيق أحمد شمس الدين ، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٩٨م .

٨- الصبان ــ محمد بن علي (ت ١٢٠٦هـ)، حاشية الصبان شرح الأشموني على ألفية ابن مالك مـــع شرح الشواهد للعيني، تحقيق طه عبد الرءوف، (د.ط)، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د.ت) .

٩- ابن طباطبا العلوي ــ محمد أحمد (ت ٣٢٢هـ)، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ،١٩٨٢م .

١٠ــ ابن عقيل ــ بهاء الدين عبد الله (ت ٧٦٩هـ)، شرح ابن عقيل، على ألفية الأمام أبـــي عبـــد الله محمد جمال بن مالك ، ومعه كتاب منحة الجليل، تحقيق محمد محيي الـــدين عبـــد الحميـــد، ط٢٠، دار التراث، القاهرة، ١٩٨٠م .

١١ــ ابن فارس ــ أبو الحسين أحمد (ت ٣٩٥هـ)، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق أحمد حسن بسج ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٧م .

١٢ــ أبو الفرج الأصفهاني ــ علي بن الحسين القرشي (ت ٣٥٦هـ)، الأغاني، تحقيق علي مهنا، دار الفكر، لبنان، ١٩٨٦م .

١٣ــ ابن قتيبة ــ أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨م .

١٤ــ قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧هـ)، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م .

١٥ــ القزويني ــ جلال الدين أبو عبدالله (ت ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع، (د.ط) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٠م .

١٦ــ المبرد ــ أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٦هـ)، المقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، ط٢، المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة ١٩٩٤م .

١٧ــ المرادي ــ الحسن بن قاسم (ت ٧٤٩هـ)، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوه، ط ١، الدار العلمية ، بيروت ، ١٩٩٢م .

١٨- المرقشان ، ديوان المرقشين، المرقش الأكبر(ت ٥٧ ق.هـ)، والمرقش الأصغر(ت ٥٠ ق.هـ)، تحقيق كارين صادر، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ص ص ٩-٣٤ .

١٩- ابن منظور ــ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ)، لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٩م .

٢٠- ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ) :

- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق عبد اللطيف محمد الخطيب، ط ١، السلسلة التراثية، الكويت ، ٢٠٠٠م .
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ومعه : عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،(د.ط) المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠م .

٢٢- أبو هلال العسكري(ت ٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، ط١، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، القاهرة، ١٩٥٢م .

٢٣- يحيى بن حمزة العلوي(ت ٧٤٥هـ)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، (د.ط)، دار الكتب الخديوية، القاهرة، ١٩١٤م .

ثانياً : المراجع العربية

١- إبراهيم أنيس :

- الأصوات اللغوية ، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م .
- موسيقا الشعر ، ط٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢م .

٢- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٩٧م .

٣- إبراهيم السامرائي ، في لغة الشعر ، (د.ط) ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٨٣م .

٤- أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل ، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩م.

٥- أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٤م .

٦- أحمد عمر مختار ، علم الدلالة ، ط٤، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٩٣م .

٧- أحمد كشك :

- القافية تاج الإيقاع الشعري ، ط ١، مكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة، ١٩٨٣م .
- التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، ط١، مطبعة المدينة، (د.م)، ١٩٨٩م .

٨- أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٣م .

٩- أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٣م .

١٠- إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ط ١، دار الكتب العالمية بيروت ، لبنان ،١٩٩١م .

١١- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي: قراءة فـــي الأحـــوال ، ط ١، المؤســسة العربيـــة للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠١م .

١٢- برهان غليون، الوعي الذاتي، ط٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢م .

١٣- تمّام حسّان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط١، مطبعة النجاح الدار البيضاء ،المغرب، ١٩٩٤م .

١٤- توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ط١، الدار العربية للكتـــاب ، تـــونس ، ١٩٨٤م .

١٥- جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ، (د. ط) ، المؤسسة الجامعية للدراســـات ، بيـــروت ، ١٩٨٤م .

١٦- حسن البنّا عز الدين، الشعرية والثقافة : مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٣م .

١٧- حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ط١، مؤسسة المختـــار للنـــشر والتوزيع – القاهرة ، ٢٠٠١ م .

١٨- حسين جمعة ، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية) ، ط١ ، منشورات اتحـــاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م .

١٩- خليل عمايرة، أسلوب النفي والاستفهام في العربية في مـــنهج وصـــفي فـــي التحليـــل اللغـــوي ، جامعة اليرموك، ١٩٨٢م .

٢٠- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري،(د . ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائـــر، ١٩٩٣ م .

٢١- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، (د.ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م .

٢٢- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م .

٢٣- زايد علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ط١، مكتبة الشباب ، المنيرة ، ١٩٩٧م .

٢٤- زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٧م .

٢٥- سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد دراسة وتطبيق، ط١، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي ، ١٩٩٨م .

٢٦- سيد البحراوي ، دراسات أدبية : العروض وإيقاع الشعر العربي ، [د.ط] ، الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م .

٢٧- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق حسني عبد الجليـــل يوســـف، ط ١، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٩٧م .

٢٨- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، (د.ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م .

٢٩- شكري عياد :

- إتجاهات البحث الأسلوبي :دراسات أسلوبية ، إختيار ، وترجمـــة ، و إضـــافة ، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ، ١٩٨٥م .
- مدخل إلى علم الأسلوب ، ط٢ ، منشورات أصدقاء، (د. م)، ١٩٩٢م .
- موسيقا الشعر العربي ، ط٢، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٨م .
- اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي، ط ١،(د .ن. م)، ١٩٨٨م .

٣٠- صابر عبد الدايم، موسيقا الشعر بين الثبات والتطور، ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٣م .

٣١- صلاح فضل :

- نبرات الخطاب الشعري، ط١، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط ١ ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٨م .
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م .

٣٢- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، (د.ط) ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعـــات، القاهرة، ١٩٩٨م .

٣٣- عبد السلام المسدي :

- الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢م .
- النقد والحداثة ، ط١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٣م .

٣٤- عبد الفتاح نافع ، عضوية الموسيقا في النص الشعري ، ط١ ، مكتبة المنار، ١٩٨٥م .

٣٥- عبد الفتاح إبراهيم ، مدخل في الصوتيات ، (د. ط)، دار الجنوب للنشر، تونس ، (د . ت) .

٣٦- عبد القادر عبد الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقا الشعر العربية : رؤية لسانية حديثة، ط ١، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٨م .

٣٧- عبد القادر حسين ، فن البلاغة ، ط٢، دار عالم الكتاب ، بيروت ، ١٩٨٤م .

٣٨- عبد القادر الرباعي :

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ط١، جامعة اليرموك الدراسات الأدبية واللغوية، إربد الأردن ، ١٩٨٠م .
- الصورة الفنية في النقد الشعري : دراسة في النظرية والتطبيق، ط١، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤م .
- شاعر السمو زهير بن أبي سلمى- الصورة الفنية في شعره، ط١، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان ،٢٠٠٦م .

٣٩- عبد الإله الصايغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً : منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير،(د.ط) دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م .

٤٠- عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط٣ ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، ١٩٨٩م .

٤١- عبدالله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٣، المركز الثقافي العربي، المغرب الدار البيضاء، ٢٠٠٥م .

٤٢- عبد الله محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م .

٤٣- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ط١، دار الرشيد، بيروت، ١٩٨٧م .

٤٤- عدنان محمد سلمان، دراسات في اللغة والنحو، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٩١م .

٤٥- عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ط ١ ، عالم الكتب ، ١٩٧٨م .

٤٦- عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، ط ١، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

٤٧- علاء حمزاوي ، محاضرات في العروض والقافية : موسيقا الشعر، (د. ط)، دار التيسير للطباعة والنشر، بالمينا ، ٢٠٠٢م .

٤٨- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري : دراسة في أصولها وتطورها، ط١، دار الأندلس، بيروت ، ١٩٨٠م .

٤٩- علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ط١، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ، ١٩٩٧م .

٥٠- علي يونس ، أوزان الشعر و قوافيه ، ط ٢، مكتبة الآداب ، القاهرة، مصر ، ٢٠٠٠م .

٥١- عمر الأسعد، معالم العروض والقافية، ط١، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، عمان، ١٩٨٤م .

٥٢- فايز الداية ، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ط ٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦م .

٥٣- فتحية كحلوش، بلاغة المكان : قراءة في مكانية النص الشعري، ط١، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨م .

٥٤- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م .

٥٥- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ٢٠١٠م .

٥٦- كمال بشر ، علم الأصوات ، (د . ط) ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

٥٧- كمال أبو ديب :

- الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م .
- البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ١٩٨٧م .

٥٨- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ، ط ٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ٢٠٠٤م .

٥٩- محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م .

٦٠- محمد حجازي، الأطلال في الشعر العربي : دراسة جمالية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ، ٢٠٠١م .

٦١- محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ط١، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٦م .

٦٢- محمد صادق حسن عبد الله ، جماليات اللغة وغنى دلالاتها من الوجهة العقدية والفنية والفكرية ، ط١ ، دار أحياء الكتب العربية ، ١٩٩٣م .

٦٣- محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، (د . ط)، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .

٦٤- محمد عبد المطلب :

- البلاغة والأسلوبية ، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م .

- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ، ١٩٩٥م .
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ، ط٢، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

٦٥- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العري، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م .

٦٦- محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م .

٦٧- محمد عزت أحمد القناوي ، الفكر الصوتي في التراث العربي، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث ، ط١، دار الطباعة المحمدية ، الأزهر، ١٩٨٩م .

٦٨- محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر ، ط ١، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء، (د.م) ، ١٩٩٠م .

٦٩- محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ط١، [د.ن] ، تونس ، ١٩٧٦م .

٧٠- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ١٩٨٥م .

٧١- محمد أبو موسى، خصائص التراكيب : دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط٤، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٦م .

٧٢- محمود علي السمان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م .

٧٣- مصطفى حركات ، أوزان الشعر ، ط١ ، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م .

٧٤- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٤، دار المعارف، القاهرة ، [د . ت] .

٧٥- مصطفى النحاس ، أساليب النفي في العربية ، جامعة الكويت ، ١٩٧٩م .

٧٦- منذر العياشي :
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط١، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م .
- مقالات في الأسلوبية ، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م .

٧٧- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ط١، منـشورات المكتبـة العـصرية، بيـروت، ١٩٦٤م .

٧٨- موسى ربابعة ، الشعر الجاهلي مقاربات نصية : قراءة في النص الشعر الجـاهلي ، (د.ط) ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن – إربد ، ٢٠٠٢م .

٧٩- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط ٨ ، دار الملايين ، بيروت ، ١٩٩٢م .

٨٠- هادي نهر ، التراكيب اللغوية ، ط١ ، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان ، ٢٠٠٤م .

٨١- هادي الهلالي، الحروف العاملة في القرآن الكريم بين النحويين والبلاغيـين، ط١، عـالم الكتـب، بيروت، ١٩٨٦م .

٨٢- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ط١، الأهلية للنـشر والتوزيـع،الأردن، ١٩٩٩م .

٨٣- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجـاهلي نموذجـاً، ط١، دار الفـارس للنـشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م .

ثالثاً : المراجع المترجمة

١- برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، والبلاغة، وعلم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرّب، ط١، الدار الفنية للنشر، الرياض، ١٩٨٧م .

٢- بيير جيرو ، الأسلوبية ، ترجمة منذر العياشي، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سوريا، ١٩٩٤م .

٣- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م .

٤- جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة عباس صادق الوهاب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٧م .

٥- جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ط ١،المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٩٩م .

٦- جوليا كريستيفيا، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي، ط١ ، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩١م .

٧- رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، ط١ ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .

٨- رينيه ويليك، نظرية الأدب ، ترجمة حسام الخطيب ، ط ٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٨٧م .

٩- رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب ، ١٩٨٨م .

١٠- غاستون باشلار، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، ط ٢، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م .

١١- غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسة آفاق عربية، العدد الأول، ١٩٨٥م .

١٢- فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠م .

١٣- ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلاج صليبا، ط١، منشورات عويدات ، بيروت، ١٩٨٨م .

١٤- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، ط٢، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩م .

١٥- يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري : بنية القصيدة ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، ط ١، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

رابعاً : الدوريات

١- أحمد درويش، " الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه "، مجلة فصول، مجلد ٥، العدد ١، ١٩٨٤م .

٢- بسام قطوس ، " البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)" ، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٩ ، العدد ١ لسنة ١٩٩١م .

٣- خالد سليمان، " الإيقاع في شعر خليل حاوي "، مجلة ابحاث اليرموك(سلسلة الآداب واللغويات) ، مجلد ٧، العدد ٢، ١٩٨٩م .

٤- سليمان العطار، " الأسلوبية علم وتاريخ " ، مجلة فصول، مجلد ١، العدد ٢، ١٩٨١م .

٥- طارق عبد القادر المجالي ، " ظواهر أسلوبية في قصيدة الخطاب في الشعر الأردني المعاصر " ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ١٨، العدد ٨، ٢٠٠٣م .

٦- طراد الكبيسي ، " التدوير في القصيدة الحديثة "، مجلة الأقلام ، العدد ٥، ١٩٧٨م .

٧- عبد الباسط محمد الزيود ، " دلالات الانزياح في قصيدة الصقر " ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٣، العدد١ ، ٢٠٠٧م .

١٠-عبد الخالق محمد العف، " تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم "، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد ٩ ، العدد ٢ ، غزة ، ٢٠٠١م .

١١- عبد القادر الرباعي ، " تشكيل المعنى الشعري " ، مجلة فصول، مجلد٤، العدد ٢،١٩٨٤م .

١٢- موسى ربابعة ، التكرار في الشعر الجاهلي " دراسة أسلوبية " ، مجلة مؤته للبحوث والدراسات ، مجلد ٥ ، العدد ١، ١٩٩٠م .

خامساً : الرسائل الجامعية

١- توفيق محمود علي القرم ، " الانزياح الأسلوبي في شعر السياب "، رسالة دكتوراه ، كليـــة الآداب، جامعة اليرموك، إربد ، الأردن ،٢٠٠٧م .

٢- سامي حماد الهص، " شعر بشر بن أبي خازم : دراسة أسلوبية " ، رسالة ماجستير، كليـــة الأداب ، جامعة الأزهر، غزة، ٢٠٠٧م .

٣- عبد نور داود عمران ، " البنية الإيقاعية في شعر الجواهري " ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، بغداد ، ٢٠٠٨م .

٤- علي مصطفى محمد عشا، "هموم الإنسان في شعر ما قبل الاسلام "، رسالة دكتـــوراه، كليـــة الآداب والعلوم، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٨م .

٥- عماد الضمور، " ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية "، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة مؤته، الكرك ، الأردن، ٢٠٠٤م .

٦- نهيل فتحي أحمد كتانة ، " دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني "، رسالة ماجستير ، كليـــة الآداب ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس، ٢٠٠٠م .

٧- يوسف الكوفحي، " أعمال جبران خليل جبران العربي : دراسة اسلوبية "، رسالة ماجـــستير، كليـــة الآداب ، جامعة اليرموك، إربد ، الأردن ، ٢٠٠٧م .

الملخص

باللغة الإنجليزية

AL-Mouragasheins Poetry : a Stylistic Study

Researcher:

Khairat Hamad Falah AL- Rshoud

Supervisor:

Dr . Mohammad Mousa AL – Absi

Abstract

This study discusses Al-Mouragasheins poems in a stylistic study, aiming at benefiting from the inputs of modern trends represented by the stylistic study, in order to reveal the stylistic poetic tributes of the two poets. This study relied on discussing the poetic texts in Dewan Al-Mouragasheins, through discussion, analysis and identification of shared styles, which vastly spread till it became a distinctive stylistic phenomenon in the poems of each. The nature of the study necessitated to divide it into three chapters in addition to the introduction and preface identifying the bases of the study, methods and cognitive tools disciplined by the stylistic research.

Chapter one title "Components of rhythm in Al-Mouragasheins poems" discussing the rhythm components leaning on two points:

- **The external rhythm: measure and rhyme.**
- **The internal rhythm: reiteration, rotation, and parallelism.**

Chapter two discussed the role of the constructive phenomena in Al-Mouragasheins poems, through investigating the background of the linguistic usages in profound indications, through examining each of: advancement and deferment, query, negation, and affirmation.

The last chapter discussed the stylistic balance between Al-Mouragasheins, in an attempt to reveal the aspects of variance and concordance between the poets through investigating each of the poetic image, the indicative fields and the internal and external music.

Finally, the researcher concludes with the major results of this study, as follows:

١. The study revealed, in the context of external music, that Al-Mouragasheins tended to long measures with many verses, as shown in that convergence of harmony between the poetic rhythm and the nature of the situation emerging the Al-Mouragasheins poems, breaking monotony and stereotype through emphasized employment of repents, which helped in exposing the unstable psychology of the two poets. This study also revealed the stylistic displacement in the Al-Mouragasheins rhyme towards diversity and excitement, where sometimes commitment comes by adding characters and vocalization that harmonize with the narrator's voice and his motion or difference with his voice. Sometimes, appears the (support of succession) with *ya'* and *waw*, all of which helped in extending and diversifying the rhythm, which facilitated to Al-Mouragasheins a vast domain to express their notions and inner feelings.

٢. This study revealed, in the context of internal rhythm, rhythm units exemplified in reiterated style of various types and forms. It was observed that the poets frequently used this stylistic form as a method to interpret their psychological situation of pain and disturbance. Employing reiteration was a release of their continuous pain and anguish reflected in their poetic experience. This study also revealed a resemblance between the Al-Mouragasheins in the usage of parallelism technique as in verbal contrast and accord in utterance and meaning. Also, revealed that parallelism structure cannot be only formal, rather a closely related structure in meaning and indication.

٣. Upon discussing the structure, this study revealed the keen overlap of Al-Mouragasheins in employing the structural styles where it is rare to find any evident distinction between them. In the outline of advancement and deferment technique, this study revealed the displacement of expression in the structure and order as the ordinary and common style, and intensively contributing in breaking the

sequence of speech uniformly. The poets made it one of the exciting factors for the recipient and a participation in examining the aesthetics of the creative text. The phenomenon of query, it was displaced in its poetic indications from the original subject into other indications, revealed, in most of them, the inner anguish of the Al-Mouragasheins as a result of meditation and confusion. This study also revealed the resemblance of Al-Mouragasheins in using the negation style, as it was loaded with indications that enriched the meaning, and lead to achieving the integration in parts and meaning in the lines of the poem. This study also emphasized that the style of affirmation does not lead to an integral meaning by itself, rather it extracts the meaning from the context and its suggestions to the intended meaning.

٤. In the last chapter, this study investigated the stylistic balance between Al-Mouragasheins and revealed resemblance in their notions and a great convergence in their creative structure. All of the expressions came in indicative fields in order to describe duality of (life and death). Intellectual resemblance of the poetic image is noticed based on facing the images of future and the past through the resemblance of expression in the Al-Mouragasheins speech. It also revealed the tight convergence between the rhythm structure represented in the vocal section and the intonation of poet's characters in the outstretched and the reiteration of characters and expressions.

٥. The stylistic approach for the rhymed, structural and indicative styles shows the rise of Al-Mouragasheins speech to the level of poetry, and that poetics was not a special value of their poetic speech in itself, rather in the capacity of that speech in awakening the aesthetic feelings in the recipient, or breaking the structure of expectations at the recipient, also provides an integrated image for the Al-Mouragasheins character.